

Deseos de comunidad en el personaje intersticial y marginal: en la novela y el cine  
de los noventa en México

By

José Antonio Moreno

Submitted to the Department of Spanish and Portuguese and the Faculty of the  
Graduate School of the University of Kansas in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of Doctor of Philosophy

---

Dr. Danny J. Anderson, Chairperson

---

Dr. Jill S. Kuhnheim

---

Dr. Jonathan Mayhew

---

Dr. Stuart Day

---

Dr. Tamara Falicov

Date defended

May 10, 2010

Copyright 2010  
José Antonio Moreno



The Dissertation Committee for José Antonio Moreno certifies that this is the approved version of the following dissertation:

Deseos de comunidad en el personaje intersticial y marginal: en la novela y el cine de los noventa en México

Committee:

---

Dr. Danny J. Anderson, Chairperson

---

Dr. Jill S. Kuhnheim

---

Dr. Stuart Day

---

Dr. Jonathan Mayhew

---

Dr. Tamara Falicov

Date approved

May 10, 2010

Copyright 2010  
José Antonio Moreno

## Abstract

José Antonio Moreno, Ph.D

Department of Spanish and Portuguese May 2010

University of Kansas

In this study I define the concept of the interstitial and marginal character in Mexican novels and films of the 1990s as a model of subjective instability who must negotiate ethical and moral values at a time of tension, rupture and radical change. Both types of character express collective emotions. The interstitial character succeeds, on the one hand, in creating an alternative community in response to the failure of national institutions. The marginal character, on the other hand, lacks narrative agency and fails in his or her attempts to build group cohesion based on values and community ideals. These interstitial and marginal characters emerge due to profound socioeconomic, political and cultural changes caused by economic neoliberalism, whose impact affects not only spatial-temporal transformations but life-style changes as well. The first chapter analyzes the novel *Señorita México* (Enrique Serna, 1992) drawing upon studies of beauty pageants, which are viewed as political and representational strategies within the context of mass communication and advertising rhetoric. Beauty pageants elevate frivolousness in order to deflect attention from serious national problems, and impede the formation of community. In the second chapter, the protagonist of the novel *Salón de belleza* (Mario Bellatin, 1994) demonstrates the radical separation between the world of the ill and that of the

well. His interstice is a space revealed and concretized at moments of cultural tension in the beauty parlor. The third chapter examines the diaspora and errancy of the global labor market, of cultures in contact and identities in process of exchange in the novel *Los perros de Cook Inlet* (Alberto López Fernández, 1998). The novel mirrors and illuminates a part of the reality of global migration. The final chapter treats the film *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), which focuses on the social energy and transgressive position of a marginal character whose sensibility is mediated by violence. When the character leaves the world of violence, thus moving from the marginal toward the interstitial, he opens the possibility of realizing his desire for community.

The three novels and the film suggest an analysis that explores the interstitial and marginal characters' changes in life-style, conception of daily life, and their adaptation to or rejection of the rituals of modernity (specifically, modernity generated by technological innovations and of urban complexity). My critical exploration addresses the concepts of nation and fragmented identity as well as the conditions of social invisibility due to migratory, gender, political, sexual and health issues.

## Reconocimientos

En primer lugar, quiero reconocer la generosidad de Laura Martínez, mi esposa, a quien le dedico este trabajo, cuya compañía y solidaridad fueron elementos decisivos para continuar y culminar esta aventura académica como parte de nuestra experiencia de vida. En segundo lugar, destaco el invaluable apoyo de los profesores y del personal administrativo del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Kansas, así como también agradezco profundamente el paraíso artificial que me ofreció la biblioteca Watson en infinitas ocasiones. Les debo mucho a los que fueron mis profesores a lo largo de esos años: Jill S. Kuhnheim, Patricia Manning, Tamara Falicov, Isidro Rivera, Rosalea Postma-Carttar, Vicky Unruh, Michael Doudoroff, George Woodyard, Andrew P. Debicki (†) y Robert Spires. Agradezco el diálogo sostenido con los profesores con quienes no tuve el gusto de ser alumno y aprendiz: John S. Brushwood (†), Raymond D. Souza, Vernon Chamberlin, Stuart Day y Jonathan Mayhew. La deuda con el profesor Danny J. Anderson no se paga con nada, porque me enseñó dos cosas para mí fundamentales: hacer preguntas, pivote de todo conocimiento, y pulir tanto mi pasión pedagógica como mis métodos de investigación. Le agradezco su tiempo, amistad y generosidad. Por último, agradezco a los miembros de mi comité por la lectura de este manuscrito y sus recomendaciones para mejorarlo. Sin embargo, asumo como míos los errores o inconsistencias encontrados en este trabajo.

## Índice

Introducción.....	7
Capítulo I: El cuerpo como alegoría nacional en <i>Señorita México</i> .....	49
Capítulo II: La comunidad resignifica la enfermedad en <i>Salón de belleza</i> .....	106
Capítulo III: La migración y la comunidad en <i>Los perros de Cook Inlet</i> .....	159
Capítulo IV: La violencia traumática en <i>Amores perros</i> y las posibilidades de la redención.....	204
Conclusiones.....	254
Notas.....	260
Obras citadas.....	288

## Introducción

El personaje intersticial y el marginal que examino en los textos y la película tratados aquí está revestido de una fuerza subterránea que muestra no sólo valores emergentes que ayudan a comprender las transformaciones de la cultura mexicana de la década de los noventa, sino también pone en perspectiva el fracaso de las instituciones que conforman el Estado-nación. Estos personajes crean un *ethos* o un modo de ser que es al mismo tiempo saber y sensibilidad, energía social como factor creativo y ejercicio de una moral que lo empuja poco a poco hacia la búsqueda de nuevas formas de libertad y felicidad, a final de cuentas. Si el progreso persigue una línea vertical y garantiza estabilidad, este personaje se mueve horizontalmente, impulsado por sus emociones y afectos, en busca por consolidar sus deseos de comunidad. Los fracasos recurrentes por parte del Estado-nación en la última década en México provocaron el surgimiento de espacios fronterizos en los que este personaje se mueve llevando a cuentas su dimensión comunitaria. Como la verticalidad del progreso hace pensar en una estructura patriarcal, y por tanto rígida, a los lados de esa estructura surgen espacios alternativos en los que orbitan estos personajes en medio de encrucijadas culturales.

El deseo de comunidad de los personajes intersticiales y marginales, además del valor emergente implícito, se explica como una alternativa ante el fracaso de las instituciones; y aunque no siempre tiene éxito, es notoria la vitalidad que manifiestan



estos personajes al transmitir sus fantasías y sentimientos con respecto de una constitución de redes humanas horizontales. La idea de comunidad pone de relieve un cambio de paradigma en el sistema de organización social vigente, aludiendo así a la metáfora de la tribu en una época predominantemente individualista. El deseo de comunidad, en palabras de Michel Maffesoli, no es una meta por alcanzar ni un proyecto económico, político o social por realizar, sino es el placer de estar juntos, al igual que la necesidad de compartir emociones y afectos (28). La metáfora de la tribu tiene un sentido arcaico porque plantea una regresión hacia los orígenes y también busca una sociabilidad empática cuyo propósito radica en revitalizar las instituciones anquilosadas por la crisis. Los personajes marginados se caracterizan por su agencia o falta de agencia, y pone a prueba su agencia frente a los intersticios creados entre ese estar afuera y estar adentro de las instituciones. Es intersticial cuando el personaje logra tener éxito en sus deseos de comunidad y es marginal cuando fracasa en su propósito por crear comunidad. En medio de tensiones, el resultado de sus desafíos se convierten en patrimonio común que le ayudan a comprender y tomar soluciones ante contextos cruciales como son los efectos de los medios de comunicación, las enfermedades pandémicas como el SIDA, la migración y la violencia. Así, el personaje intersticial-marginal proporciona en cada escena cultural una visión crítica de la modernidad y progreso en América Latina. Cuando tiene éxito al crear comunidad, apela por un proceso de cambio empezando por permutar la manera de mirar y la sensibilidad impasible al momento de encarar las contingencias generadas por esas escenas culturales; reclama un cambio que esté más

acorde con una cultura que se destaca por sus grandes transiciones, fugacidades y paradojas, pero que apuesta por las reivindicaciones morales y éticas del sujeto, éste que ha sido vulnerado—todo depende del grado de marginalidad—por los discursos de un poder que lo proscribe y estigmatiza. Pero cuando fracasa en su deseo por crear comunidad, es porque el personaje intersticial-marginal ha sucumbido por la falta de movilidad y reflexión de las instituciones.

Las obras y filmes estudiados aquí dan cuenta de las fricciones situadas en el mismo lugar de la enunciación, desde donde emerge el personaje marginal o intersticial. Entre éstas, que muestran las fricciones entre texto y contexto cultural, son las novelas *Señorita México* (1992), de Enrique Serna; *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin; *Los perros de Cook Inlet* (1998), de Alberto López Fernández; y por último, el film *Amores perros* (2000), del cineasta Alejandro González Iñárritu. El propósito de mi estudio es analizar valores comunitarios alternativos que caracterizaron la década de los noventa y la preocupación por el sentimiento, sensibilidad y experiencia colectivos de la nación que se manifiestan en estas obras. Las novelas y el filme ponen de manifiesto una lógica del acto social a partir de una dinámica que conlleva a las experiencias comunitarias fracasadas (marginales) o exitosas (intersticiales) del personaje en el que o la que se enfoca. *Señorita México* y *Amores perros* son ejemplos de deseos y experiencias comunitarias fracasadas; en el caso del filme, se propone también un deseo de comunidad abierto. *Salón de belleza* y *Los perros de Cook Inlet* son novelas donde el deseo de comunidad consolida las aspiraciones de los personajes intersticiales, además de darle un sentido más puro al

concepto de comunidad, como figura alternativa ante el fracaso de las instituciones de poder. Se pretende de este modo insistir que el deseo de comunidad surge a partir de las vicisitudes culturales, crisis económicas y políticas de los noventa en México, como un recurso alternativo, y se han elegido obras en las que se consolidan, quedan latientes o fracasan los deseos de comunidad, con el objetivo de exponer varias perspectivas sobre la cultura mexicana de la última década de finales de siglo.

Aunque estas obras ostentan estilos narrativos y ejes temáticos diversos, es a través del referente y por algunos rasgos estructurales donde logran establecerse parentescos. Como artefactos sociales y artísticos, las novelas y el filme germinan en un contexto concreto que abarca toda la década de los noventa; lo que a su vez permite que dichos artefactos culturales proyecten al personaje intersticial o marginal en diálogo franco con el ambiente y el espíritu conformador no sólo de la cultura mexicana, sino de la realidad globalizante de América Latina. Destacan la conformación de una cultura nueva, tejida de intertextualidades y negociaciones donde confluyen sujetos, ideologías, culturas y comunidades diversas. El punto de partida del personaje intersticial o marginal es una realidad identificable y también, de alguna manera, es testigo de la nueva fisonomía cultural. Su manifestación textual coincide coyunturalmente con hechos históricos relevantes de principios de la década de los noventa: la caída del muro de Berlín tomó lugar el 9 de noviembre de 1989; el colapso del régimen soviético en 1991 propició, en consecuencia, el fortuito desamparo de Cuba al apoyo del capital económico de la antigua Unión Soviética, aunado al endurecimiento en esa misma década del embargo económico de los

Estados Unidos; y por último, la entronización mundial de las políticas privatizadoras de corte neoliberal, a partir de 1994, que colapsaron las debilitadas economías de los países de la América Latina. Pero en particular, resaltan dos hechos significativos de la historia mexicana que tomaron lugar en esa misma década: la firma del TLC-NAFTA (Tratado de Libre Comercio) entre Estados Unidos, Canadá y México, en 1992, que suponía la entrada de México a la órbita de la modernidad y el progreso; y el levantamiento armado, en 1994, de un grupo de indígenas que se autodenominó Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). El grupo armado denunciaba “la marginación insoportable que vivían los indígenas; se presentaba como ‘fuerza beligerante’, se sometía a las disposiciones de la Convención de Ginebra y solicitaba que la Cruz Roja Internacional vigilase los combates” (Agustín 315). Por la forma de socializarse y comunicar sus avatares, puede establecerse que el personaje intersticial o marginal no tiene como propósito un fin en sí mismo; animado por una necesidad directa, alimenta desde la realidad sus aspiraciones por transformar su capacidad para aceptarse tanto a sí mismo como a los demás; y también se empeña en crear las condiciones óptimas del lugar destinado para el estar juntos. Bajo estas condiciones, sin perder de vista sus anhelos (el sujeto y el lugar), podría aceptarse, sin caer en contradicción, que el personaje intersticial propone con sus actos deseos utópicos en tiempos que son difíciles de advertirlos.

De los efectos ocasionados por el neoliberalismo económico que causaron— en toda América Latina—el peor de los impactos culturales en la década de los noventa, la literatura y el cine no fueron indiferentes. Muchas novelas y filmes de esa

década captaron y exploraron los nuevos códigos donde se observa una subjetividad afectada por la dialéctica entre la víctima cultural y los poderes del ogro neoliberal. Pero no sólo son los tiempos de la crisis y las tensiones sino también la oportunidad de las negociaciones culturales. Y el concepto de personajes intersticiales y marginales, situados en un marco social común, sirve de pretexto para encarnar tales disquisiciones y sugiere la idea de personajes psicológicamente fronterizos.

En México, la década estuvo liderada por los presidentes Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000). Pertenecientes al grupo de los tecnócratas, es decir, formaban parte de la élite de políticos mexicanos que había obtenido su título universitario en afamadas universidades estadounidenses, Zedillo gobernó el resto de la década bajo las disposiciones de una política neoliberal y fue quien introdujo las fluctuaciones del libre mercado global. En el primer año de su gobierno, la sociedad padeció los rigores de una de las peores crisis económicas en la historia contemporánea de México. Lo irónico y degradante del sexenio de Zedillo, que se caracterizó según la versión de escritores y periodistas por el incremento de la pobreza a niveles irracionales, es que el lema de su campaña presidencial fue “Bienestar para la familia”. La crisis de los noventa terminó por hundir cualquier posibilidad de enderezar el rumbo económico de México (Agustín 345; Oppenheimer 250). El personaje intersticial y marginal brota de esta ruptura (socioeconómica, política y cultural) causada por el neoliberalismo económico cuyo impacto implica no sólo las transformaciones espacio-temporales sino las que afectan su modo y estilo de vida. De manera paralela, la cultura se convierte, en “el

espacio estratégico de las tensiones que desgarran y recomponen el ‘estar juntos’, los nuevos sentidos que adquieren el lazo social, y también como lugar de anudamiento e hibridación de todas sus manifestaciones: religiosas, étnicas, estéticas, políticas, sexuales” (Martín-Barbero 106). Esto autoriza entonces los análisis que puedan explorar los cambios de hábito, la concepción de la vida diaria, la adaptación o rechazo a los “ritos” de la modernidad (en especial, la modernidad generada por las innovaciones tecnológicas y los crecientes niveles de complejidad urbana); la visión del concepto de nación e identidad fragmentada, la condición de invisible social por cuestiones migratorias, de género, de clase social, de adhesiones políticas, de orientación sexual y por razones de enfermedad.

Estos temas delinean la figura del personaje intersticial y lo hacen portador de un discurso desafiante que aspira a socavar el funcionamiento de una ideología que no es estática, sino que por su materia dinámica coloca a este personaje en lo que llamo “escenas culturales” emblemáticas de la década de los noventa. Así se reconfiguran los sistemas de percepción y de una inédita representación del tiempo, del espacio y del sujeto, los cuales constituyen el entramado básico para poder entender lo real a través del mundo ficticio. Como nace dentro del marco de las políticas neoliberales, el ámbito del personaje intersticial no se concreta a solo un territorio geográfico específico, se le puede identificar en todas las literaturas nacionales de la última década del siglo XX. Y pese a que su subjetividad problematizada flota en el ambiente y trasciende las fronteras geográficas, habita una zona limitada y muy estrecha, que al mismo tiempo propicia la instalación del

intersticio. En este sentido, el intersticio se define como una zona telúrica, restringida tanto por los discursos de la ideología neoliberal de la globalización como por los discursos de poder locales. Esta dialéctica que enmarca la zona del intersticio genera “escenas culturales” extrañas o, dicho de otra manera, escenarios transnacionales, por un lado; y por el otro, estimula el nacimiento de personajes intersticiales o marginales.

El personaje intersticial o marginal se define como un modelo de inestabilidad subjetiva que tiene que negociar valores éticos y morales en una época de tensiones, de rupturas y cambios radicales. Capta los matices y las paradojas en torno al sujeto, los que hacen diálogo con el concepto de identidad posmoderna, el cual forma parte de los elementos del circuito de la cultura propuestos por Stuart Hall:

I use ‘identity’ to refer to the meeting point, the point of suture, between on the one hand the discourses and practices which attempt to ‘interpellate’, speak to us or hail us into place as the social subject of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subject which can be ‘spoken’”. (6)

Hall da indicios para suponer que la identidad es una construcción cuya viabilidad depende, en gran medida, no sólo de la presencia de un yo que expresa y demuestra sus límites o capacidades frente a otro sujeto que comparte o rechaza sus dinámicas,

sino también influye considerablemente el contexto histórico y cultural. De dicho encuentro, advertido por los pespuntos de sutura, el teórico desliza la idea para reconocer y admitir el surgimiento de una nueva subjetividad, la cual ha dejado de ser estable e indisoluble dando paso a una subjetividad mutable e inacabada, en proceso constante de construcción. Así, el personaje intersticial o marginal expresa variados conflictos humanos, acentuados por las escenas culturales transnacionales, que exponen las emociones y experiencias anímicas del sujeto de finales de siglo XX. En conclusión, proyecta problemas humanos y culturales que han trastocado su subjetividad.

Además de que estos personajes evidencian problemas humanos y culturales, las novelas y el filme tratan de asir la realidad y ponen en perspectiva las diversas conexiones entre lo “local-global y local-local” (“No sabemos...” García Canclini 47). De modo que las escenas culturales están vinculadas con temas específicos de naturaleza global, sin perder de vista el medio e impacto locales: el papel distractor que desempeñan, en medio de la crisis, los medios de comunicación masiva y los aparentemente anodinos concursos de belleza en *Señorita México*; la incertidumbre y conjeturas generadas en torno a una enfermedad tan estigmatizadora como el SIDA en *Salón de belleza*; los riesgos e implicaciones de la inmigración mundial en Alaska en *Los perros de Cook Inlet*; y la violencia urbana-guerrillera con afanes redentores en *Amores perros*. Estas obras proyectan visiones lúcidas y llenas de tensión de una realidad no propiamente mexicana, ya que esos mismos efectos son visibles, y con la misma intensidad, en el resto de América Latina, empezando por las fluctuaciones



del neoliberalismo económico, las cuales han impulsado a la formación de un mundo poco prometedor, dada la circulación de ideas alarmistas con respecto a la polarización “entre una minoría cada día más excluyente y exclusiva, y una masa creciente de excluidos y pauperizados”, por lo que “es una literal bomba de tiempo que amenaza la convivencia social en el mundo por venir” (Gutiérrez 34). Aunque cada una de las obras destaca cierta marginalidad e indocilidad, el personaje intersticial o marginal hace lo posible por adaptarse ante las contingencias y divergencias del mundo que habita, constituido por escenas culturales demarcadas por fuerzas que tratan de socavarlo. Las novelas y el filme ponen de manifiesto que la sociedad es tan compleja como el ser humano mismo. Por tanto, y como lo sería para todo personaje literario, en calidad de actor de un relato que pretende ser persona o ser humano (Forster 64), el personaje intersticial ejemplifica los dilemas culturales que el ser humano enfrenta en la sociedad de la información, marcada por sus valores propios y pautas de comportamiento. Donde todo es rápido y simultáneo, esta inmediatez de las cosas, sin duda, puede alterar la noción que tiene el ser humano de sí mismo, de su semejante y del ecosistema cultural.

En sus avatares, los personajes intersticiales o marginales dejan ver también el estado en que se encuentran las instituciones (tanto la familiar como las del Estado) y muestra las peculiaridades de la cultura, relativa a sus ideas, sus valores y formas de comunicarse. Estos personajes participan en escenas culturales sintomáticas, tensas y susceptibles a la especulación. Y las escenas culturales desterritorializadas no son abstracciones ni alegorías sino características de una

época, no se refieren al lugar o sitio donde se desarrolla la trama sino que captan simplemente la razón histórica y personal por las que el personaje intersticial tiene que librar sus batallas íntimas. En ellas pone a prueba su audacia, porque es definitivamente audaz, que va de la mano de ese afán por posicionarse allí, en medio de vicisitudes culturales, unas veces crueles, otras veces sublimes, motivado por su sensibilidad—que son estímulos generados por su desagrado e inconformidad—la cual le indica que no debe abandonar ni ser indiferente a su realidad circundante.

Otra aproximación del personaje intersticial, el cual determina su rasgo unificador y que su vez le propicia su complejidad, radica en la necesidad de comunicar, en un nivel íntimo y personal, su visión particular del mundo en la medida que se enfrenta, perspicaz e intuitivo, a la incertidumbre del día a día. En *Señorita México*, la historia de una mujer, joven pero deteriorada, otrora emblema de la belleza mexicana, corre pareja a la historia insidiosa y corrupta de los bajos fondos del sistema político mexicano, en contubernio con los medios masivos de comunicación. En *Salón de belleza*, un homosexual debilitado por una enfermedad devastadora, con la voz trémula y el cuerpo cadavérico, lleno de pústulas, narra con dignidad sus afanes por ayudar a los homosexuales que padecen la misma enfermedad e igualmente han sido expulsados, por temor al contagio, del seno familiar y las instituciones médicas. En *Los perros de Cook Inlet*, un inmigrante, junto a su novia y amigo, mientras viaja por el norte del continente americano en busca de experiencias vitales, descubre que es posible construir un modelo ideal de cultura, en el que no sólo se respeten las diferencias sino quepan todos. Entre los

varios personajes, en *Amores perros*, se destaca como personaje intersticial y marginal un hombre que cree posible instalar una utopía social, pero primero tiene que tomar decisiones radicales. Abandona a su familia y renuncia al trabajo como académico en una reputada universidad privada para inmiscuirse en la lucha guerrillera y así conseguir el bienestar de los pobres. Fracasa en el intento.

Transcurren los años. Termina convertido en asesino a sueldo en una ciudad caótica donde imperan las traiciones y la violencia urbana; sin embargo, se reencuentra con su única hija, hallazgo que significa para él la búsqueda del perdón y la reivindicación personal. En cada uno de los ejemplos, el personaje intersticial y marginal, situado en escenas culturales identificables, propone el acto de comunicación como una necesidad perentoria.

Además de ser una posibilidad instrumental, el acto de comunicar es un poder efectivo en el personaje intersticial y marginal porque le confiere capacidad de agencia. Se manifiesta de cara a las paradojas generadas por las escenas culturales que le toca enfrentar en cada uno de los casos. La necesidad de expresarse inicia cuando toma conciencia del conflicto. Así, estos personajes expresan lo que sienten, sufren, anhelan y temen. Le habla al otro, su semejante, porque asume que tiene que decírselo todo o una parte de ese todo. En *Señorita México* la mujer que alguna vez fue reina de belleza le cuenta todo sobre su vida a un reportero que trabaja para una revista sensacionalista. En *Salón de belleza* el enfermo en fase terminal cuenta cada detalle del funcionamiento del Moridero (en la medida que aumenta el número de enfermos, opta por transformar su peluquería en un tanatorio); pero no capitula en su

afán ante la creciente homofobia y resiste con valentía y buen sentido (común, ético y moral), porque hace caso omiso de las provocaciones de la sociedad, concentrándose en su tarea de brindarle al enfermo el amor y cariño negados. En *Los perros de Cook Inlet* el viajero se asume, en un contexto multiétnico, como un enlace fiable en esos encuentros fortuitos de la inmigración laboral y comparte recíprocamente las diferentes visiones de la vida y la cultura. En *Amores perros* el ex-guerrillero no puede hablar de frente con su hija porque lo cree muerto y, además, el sentimiento de culpa le impide hacer un acercamiento directo; en un mensaje telefónico, le confiesa su pena por abandonarla y exige su perdón. Las cuatro escenas culturales destacan no sólo conflictos personales que deben ser ventilados de cualquiera manera por el personaje intersticial o marginal, sino también resaltan las ironías y paradojas de la modernidad en el marco de la globalización neoliberal, donde está asumida la pérdida de la inocencia y la imposibilidad de edificar un mundo idílico. Las palabras del personaje intersticial o marginal iluminan los claroscuros del mundo que habita. El resplandor se abre paso hacia los márgenes y desde allí exhibe escenas culminantes de la realidad. Resalta el hecho de que no haya resentimiento en sus palabras, sino un escepticismo que está por encima del desencanto y la frustración. Para el lector o el espectador no hay manera de apartar la mirada que le obliga a reflexionar sobre la modernidad y el progreso de la época, sin dejar de lado la fuente primordial que es la exploración del sujeto, despojado de aureolas, colocado en una situación límite, enfrentándose a conflictos definidos que

forman parte de una estructura social reconocible dentro de la cultura contemporánea.

El acto de comunicación de estos personajes deriva en una afanosa búsqueda de negociaciones culturales, no con el objeto de modificar la realidad sino de proponer un acercamiento deseable y sumamente necesario. Cuando éste se comunica fácticamente, no proyecta sólo su mundo sino un mundo que también podría ser el nuestro. Carlos Castilla del Pino suele llamar comunicación fáctica la que se da entre un sujeto y otro. Sin embargo, asegura que existe un desfase entre las exigencias de comunicación y las posibilidades, y cada época tiene más necesidades de lo que comunica (25-28). La palabra es el elemento que termina por definir en su totalidad al personaje intersticial y marginal y lo que expresa no es algo trivial o baladí. Al poner en práctica la comunicación fáctica, la cual impulsa el acto lingüístico, dinamiza la interacción con su semejante. Al ser escuchadas las palabras de estos personajes (dirigidas primero a un narratorio atento), el lector-espectador como presencia extra-textual y filmico asiste a un recorrido de la cultura mexicana (y de América Latina) en medio de una modernidad impostada, típica mascarada de los tahúres de la propaganda y retórica políticas. El personaje intersticial o marginal parece de carne y hueso, y como es consciente (otra veces no tanto) de lo que sucede en su derredor, zigzaguea con un dolor abierto y honesto. Sobre todo intuye que se ubica justo en el punto medio de fuerzas exteriores que lo arrastran, o fuerzas culturales encontradas que tratan de manipularlo. Exige una presencia, la de ese otro que testifique los vaivenes en su subjetividad, porque solo así logran establecerse los

andamos de su narración. *Stricto sensu*, lo que comunica es un deseo de humanidad (que es su verdadera necesidad, es estar juntos), y sus palabras revelan micro-verdades, como también arrojan luz sobre las circunstancias actuales de la historia inmediata de México y América Latina.

El deseo de comunidad del personaje intersticial o marginal, al ser expresado en una época de tensiones políticas y económicas como las que se padecieron en la década de los noventa en México, surge precisamente desde los márgenes institucionales, y adquiere un sentido profundamente humano porque está cimentado bajo principios éticos y morales<sup>1</sup>. No obstante, al expresar su deseo de comunidad expone simultáneamente conflictos y dilemas culturales que son cruciales y palpables en la narración, poniendo en evidencia su indefensión de frente a las instituciones que conforman la sociedad que habita. Desde esa condición de completa vulnerabilidad, sin embargo, propone alternativas de comunidad mediante las redes humanas. Pierre-Luc Abramson tras hacer un estudio minucioso sobre los proyectos utópicos socialistas en la América Latina del siglo XIX, contaminados por la demagogia y el fanatismo, plantea con inquietud lo siguiente:

En el último decenio del siglo XX hay una pregunta que nos preocupa: ¿y si ya no hubiera más utopías? ¿Y si la humanidad no se fijara más sueños colectivos? Desde un principio, nuestra interrogante parece fundada, pues los sitios que servían de soporte a las imágenes de esos anhelos de justicia y de mayor bienestar han desaparecido del

horizonte mítico europeo: en el este, los estados que apelaban al marxismo se derrumbaron, y en el oeste, el mito americano se tambalea: el capitalismo triunfante de los Estados Unidos no está menos afectado que las esperanzas tercermundistas de justicia para América Latina. (352)

Para responder sus preguntas perspicaces, en lo tocante a la esperanza y el bienestar social, el autor sugiere pensar, antes que las pesadillas y el pesimismo, en la yuxtaposición temporal del presente y el futuro, que equivale a decir, por encima del dramatismo, la unión entre la posibilidad de reafirmar y proponer nuevos valores como estrategia del presente para transitar socialmente hacia un nuevo camino. Eduardo Galeano, al respecto, asegura que la utopía “está en el horizonte—dice Fernando Birri—. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se desplaza diez pasos más allá. A pesar de que camine, no la alcanzaré nunca. ¿Para qué sirve la utopía? Sirve para esto: para caminar” (310). Es decir, el personaje intersticial plantea la posibilidad del paso siguiente: perseguir un ideal humano con el objetivo de reinstaurar la moral y la ética anulando la transgresión, la ignominia y la injusticia. Así se potencia una nueva visión del concepto creado por Tomás Moro, una utopía que se ha transformado dando paso a una perspectiva secular y posmoderna, que persiga—al margen de los mitos—prioridades humanas elementales y plantee, al mismo tiempo, una querella contra la desigualdad.

Queda claro que la utopía, en su acepción clásica, conserva un halo ilusorio de inmaterialidad. Para Tobin Siebers, basándose en Foucault, la utopía clásica motiva el escepticismo y aunque su preocupación básica sea el orden, la esperanza y la uniformidad, detenta una naturaleza irreal (20-21). Se puede coincidir con Abramson en el sentido de que las utopías clásicas han desaparecido, para plantear inmediatamente la visión posmoderna y la transformación del concepto de utopía trazada por Siebers, quien pone de relieve que las diferentes formas de expresión del sujeto, la simultaneidad y la heterogeneidad cultural, han motivado el surgimiento de la heterotopía, cuya definición se remite no sólo a una mezcla de lugares y temas sino también—de acuerdo a Foucault—a un lugar real y evidente (Siebers 23). Tras comparar los conceptos, Foucault explica que las utopías no tienen un lugar real porque se desarrollan en un lugar liso y maravilloso, mientras que las heterotopías inquietan porque desafían el orden y [...] “minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan” (*Las palabras* 3). Foucault insiste al señalar que las heterotopías secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática, desatan los mitos y envuelven el lirismo de la frase (*Las palabras* 3). De modo que las heterotopías son lugares reconocibles en el que se entrecruzan paradojas, disyuntivas y tensiones. Y específicamente, Foucault, precisa la existencia de las heterotopías de desviación que son [...] “aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o la norma exigida. Son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; son, por



supuesto, las prisiones” (“De otros” 4). De hecho las escenas culturales, verdaderas promotoras de intersticios porque en ellas confluyen modernidad y tradición, son el ejemplo más vivo de las heterotopías de desviación; además de que se salen de la norma, han adquirido, por el impacto del neoliberalismo económico, universalidad y pueden ser identificables, por ejemplo, en toda América Latina. No son los museos ni las bibliotecas, lugares revestidos de una previsible reputación; como tampoco las clínicas, las cárceles, los hospitales y reformatorios, lugares estigmatizados por excelencia, sino la casa pobre convertida en Moridero y el cuerpo enfermo; pero también está el cuerpo voluptuoso, primero canonizado y después denigrado por los medios de comunicación; están los países elegidos por la inmigración, tan movedizos como los empleos que los inmigrantes adquieren en los barcos procesadores de carne de pescado en Alaska, al igual que las cantinas y los refugios donde se reúnen sujetos de varias partes del mundo; y por último, está la ciudad abigarrada e impredecible de México, apañada por la violencia y el desacato. Son espacios y también escenarios, como el cuerpo humano, que acumulan experiencia, deseo, voluntad y tiempo, como partes integrales del retrato de una época.

Lo relevante es que ambos conceptos, utopía y heterotopía, al situarlos uno enfrente del otro, forman intersticios. Y puede ser que la conexión sea intermitente. Si esta condición fuera real, permitiría afirmar que la utopía sigue viva en el curso de la historia contemporánea. Y terminaría por legitimar esa sensación de verticalidad que posee el personaje intersticial o marginal, dado que propone radical y profundamente deseos de humanidad. Foucault admite pensar en la posibilidad de

una conexión inmutable cuando considera que la función de las heterotopías es la de crear espacios ilusorios, pero en función “no ya de una ilusión, sino de compensación” (“De otros” 7). Esta función se lleva a cabo en los polos extremos del espacio. En un extremo, se sitúa lo ilusorio (el deseo de humanidad como función compensatoria, por ejemplo) y en el otro, el conflicto y las contingencias (lo identificable): la enfermedad, la depauperación del espíritu y la manipulación del sujeto por la injerencia de los medios de comunicación masiva, la inmigración y la violencia urbana. De esa yuxtaposición entre el espacio ilusorio y el espacio real, orbitan las pretensiones del personaje intersticial o marginal. Esto hace suponer que las utopías siguen vigentes y continúan planteando anhelos ligados con, y sin perder de vista, la coyuntura del momento histórico, es decir, con ese espacio real, axiomático, de donde, por cierto, se mueve el personaje intersticial o marginal, enfrentándose al caos, a las súbitas transformaciones de la cultura y del sujeto, sin escaparse de las veleidades y transgresiones de un orden establecido.

El personaje intersticial o marginal, pese a su subjetividad problematizada, se legitima y se justifica al proponer estrategias de futuro, aunque los deseos personales están por encima de los deseos colectivos. No obstante, los deseos personales le sirven para sentar las bases y así proponer una utopía menos ilusoria cuya esencia radica, en el marco de una nueva historicidad, en las cuestiones morales, éticas y culturales. Y también es un saber porque posee un conocimiento útil que hace que los conflictos de la cultura contemporánea sean más entendibles y asequibles. El saber de estos personajes remite a las entrañas del sujeto marginal y excluido, y a la

cultura en movimiento, por decirlo metafóricamente, con sus burbujas y esferas, pero dicha cultura no deja de insinuarse y exhibir al mismo tiempo sus intersticios, donde se interceptan la fuerza de la cultura en movimiento y la energía del personaje. La energía está en las palabras y en los actos, rasgos primarios que le conceden legitimidad textual. Como aureolas orbitando sobre su cabeza, sus palabras están cargadas de inquietud y de anhelos. El personaje intersticial y marginal no pierde nunca de vista al ser humano (su semejante) y al mundo (su cultura). Manifestándose ora moderado ora exaltado, su aspiración elemental consiste, dentro del mundo de lo cotidiano, en reivindicar la dignidad humana, en el contexto de las disyuntivas generadas por la modernidad. Pone en perspectiva el espacio sociocultural del presente y la manera en que razona el sujeto dentro de ese espacio ante complejidades fundadas por los medios de comunicación masiva, las enfermedades profundamente estigmatizadas como el SIDA, la inmigración del Tercer Mundo hacia el Primer Mundo y la violencia urbana. Sin ser un objetivo premeditado y sin entrar en un juego dialéctico de poder, si no como consecuencia de sus actos y palabras, articula implícitamente una expresión político-cultural, la cual persuade a interpretarla como una necesidad para reorientar—en la práctica—la moral y la ética del sujeto posmoderno, a modo de restablecer una visión secular de la dignidad humana<sup>2</sup>.

El deseo de comunidad puede ser visto como un paradigma cultural y pedagógico porque estos personajes proponen una ética de mínimos, es decir, una mutua sensibilidad para que unos y otros puedan apoyarse y estar juntos. De ese

espacio ilusorio aludido por Foucault, se manifiesta la utopía política e histórica, vinculada con la ética y la moral, fortalecida profundamente por la tolerancia y la comprensión. La democracia admite la posibilidad de esta utopía política, que a la vez que propone un mundo mejor, hace una crítica de la sociedad a partir de insatisfacciones. El humanista colombiano Guillermo Hoyos Vásquez parte de John Rawls y Emmanuel Kant, para explicar la utopía política y la esperanza normativa. Reconoce la necesidad imperativa de neutralizar las morales densas para instaurar un pluralismo razonable. Hoyos Vásquez dilucida en torno al dilema de cómo conciliar ambas prácticas, la moral y política, para argumentar que en el reino de la diferencia todo vale, menos ciertas violencias. De modo que sugiere reconocer al Otro como interlocutor válido y reconocer que lucha, negocia, argumenta y participa en beneficio de la reciprocidad (33). En un estado de derecho democrático, puntualiza el humanista, pueden caber todos, con sus concepciones del bien, la moral y la vida, con sus dioses y demonios, costumbres y tradiciones (33). El ideal kantiano, dice Hoyos Vásquez, está constituido por una moral de máximos y una ética de mínimos. El filósofo de Königsberg concebía la posibilidad de alcanzar la felicidad mediante la política como punto de encuentro. Por un lado, se puede amar al sujeto (mediante una moral de máximos); y por otro, respetar el derecho del sujeto (mediante una ética de mínimos) (26-27). El personaje intersticial y marginal aspira a este ideal, como impulso constructivo para reorientar la ética y la moral, hacia un sentido que lo dignifique, pero sin mediaciones institucionales. No puede haber mediaciones

institucionales en medio de una modernidad desfasada, sobre todo cuando se trata de marginados, excluidos y diaspóricos.

Las tres novelas y el filme estudiados aquí proyectan diferentes circunstancias del personaje intersticial y visiones de la realidad mexicana en constante tensión con la cultura global. Exhiben a la vez un cruce de caminos que desanda el personaje intersticial o marginal, cuya ruta se orienta de la dinámica de la urbe a los inhóspitos escenarios transnacionales. En efecto, se mueve dentro del marco de la urbe y en sitios extranjeros, pero no precisa de un elemento topográfico rígido, ya que su verdadero elemento espacial está dotado extrañamente de cualidades intercambiables. El carácter movedizo de la zona intersticial se lo otorga precisamente la fluidez del espacio, cuyos efectos globalizantes terminan por transfigurar la fisonomía del lugar. Así tenemos que la ciudad adquiere su condición meta-urbana: la ciudad que es a la vez todas las ciudades del mundo con los mismos problemas e incertidumbres, como las geografías transnacionales generadas por la migración. El escenario del personaje intersticial y marginal es por antonomasia una mezcla de topografías flexibles, aspecto que confirma que todos los escenarios son globales; y en última instancia, el lugar urbano o transfronterizo cumple la función de marco telúrico, pero donde lo más importante resulta ser la subjetividad que está en juego y la escena cultural que allí se representa.

Para explorar la subjetividad de los personajes intersticiales y marginales, existen dos tipos básicos como indicadores textuales que podrían ser eficaces, a

modo de acentuar los valores que expresa como portador de un discurso político-cultural. Shlomith Rimmon-Kenan propone una definición directa y una presentación indirecta para poder ingresar al mundo íntimo del personaje literario (59). El primer aspecto básico consiste en resaltar sus cualidades en un sentido directo, revelando su nombre de pila, recurriendo al uso de adjetivos, sobrenombres o subrayando con sustantivos abstractos sus motivaciones morales, éticas o cívicas (59). Por otro lado, la representación indirecta promueve la relación del personaje con el medio ambiente, y desde el momento en que se inmiscuye en acciones dinámicas, estimula su inconsciente político cuando afronta las contingencias del mundo externo (61). Y la manera en que se expresa de sí mismo, así como la descripción de sus rasgos físicos y las descripciones directas o indirectas del escenario en que se mueve, nos proporcionan elementos clave para indicar su origen, el lugar que habita, su clase social o compromisos que ha adquirido (64-66). El personaje intersticial o marginal permite indagar su subjetividad, pero sin embargo crea sus propias normas, con lo que supone la revaloración de su esquema moral, imaginario, civil o ético. Este personaje subvierte las leyes del pacto social a su manera, como un acto de autodefensa, cuya cosmovisión revela una posición de resistencia. Para el análisis de este personaje, dada su subjetividad fluctuante, es necesario delimitar paradigmas y saberes teóricos para que converjan en una red interdisciplinaria, partiendo de la hipótesis que sólo así se logra mantener la visión de mundo y los fragmentos de su representación.

En la compilación hecha por Samuel Gordon, *Novela mexicana reciente: aproximaciones críticas* (2005), revela las principales tendencias de la crítica literaria actual. Desde una mirada teórica, la mayoría de las estrategias críticas evidencia un influjo de mezclas y saberes teóricos entre el estructuralismo como método en las ciencias empírico-humanas y lingüísticas, la narratología, el desconstruccionismo y los estudios interdisciplinarios: Estudios Culturales, de Género, de Frontera y Estudios Poscoloniales. Los estudios teóricos de los noventa se enfocan principalmente en la perspectiva de género, las teorías de temática gay (*queer*), los replanteamientos de la nueva novela histórica y la novela política (Torres 24-26; Domenella 34). Por otro lado, resalta la tendencia por los estudios de frontera y lo híbrido en un contexto poscolonial (Anderson 127; Corona 120; Tabuenca 2). Pero antes del arribo de los estudios poscoloniales en los noventa, que desautorizaron los estudios marxistas por considerarlo un meta-discurso de la ideología dominante, Danny J. Anderson puntualiza la entronización de los estudios fronterizos que, a mediados de los ochenta, empezaron a replantear el concepto de representación, identidad y función fronteriza desde “la crítica literario-cultural” (“La frontera norte” 127). Claudia Ferman especifica la activa participación de la crítica feminista que cuestiona el proyecto moderno en la escritura de las mujeres latinoamericanas en los ochenta (xvi). Resalta también la mezcla de géneros narrativos y los cambios en el paradigma de las formas de representación textual de fin de siglo, como el testimonio y la historieta, proceso que Ferman le denomina “literaturización y desliteraturización” (xviii). Tanto los estudios de frontera como

los acercamientos feministas, y la conjugación interdisciplinaria de los estudios culturales y las teorías poscoloniales, que empezaron a enfatizar desde los sesenta la crisis de representación (Agger 17), su impulso mayor se dio entre los ochenta y los noventa. Lo que Anderson y Ferman apuntan como las tendencias críticas y narrativas en los ochenta, adquieren su proceso de culminación en los noventa, donde lo que se postula es la resistencia, la opresión de la mujer, la anulación de la identidad nacional y la denuncia de la pobreza.

En la crítica cinematográfica, por su parte, se ha enfatizado la valoración de las subculturas en la urbe desde ópticas sociológicas y antropológicas, para entender la mecánica de la violencia y las estructuras de sentimientos en los núcleos familiares. Juan Antonio Serna (“El discurso de la subcultura”), David William Foster (*Mexico City*), Laura Podalsky (“Affecting Legacies”), Paul Julian Smith (*Amores*) y Charles Ramírez-Berg (*Cinema*), en buena medida, ubican sus exploraciones en ese sentido teórico. Estos enfoques recurrentes en la crítica, sin duda, resaltan discursos de poder hegemónicos y sus contra-discursos, pero sobre todo ponen el acento en una subjetividad problematizada que hace eco directo con el personaje intersticial y marginal, el cual encuentra su ambiente y florecimiento en la década de los noventa. Las obras elegidas para este estudio exhiben “escenas culturales” contundentes que han modificado la fisonomía del país, en las que se localiza el personaje intersticial. Son portadoras de discursos sociales identificables; y a nivel de contenido, son compatibles en razón de que aluden a un tiempo histórico



específico, y sus mensajes artísticos buscan esencialmente traducir y representar una serie de temas asociados con la cultura nacional, con implicaciones postnacionales.

En cierto modo, tratan de destacar eso que Roland Barthes denomina el “grado de franqueza del código retórico” (“El análisis” 38), una vez que los autores incorporan al mensaje artístico determinados problemas que le proporcionan al texto una dimensión inquietante. Cada obra posee un discurso propio que cuestiona y prepara el terreno del debate cultural. Los discursos estéticos se consolidan en razón dialéctica entre el mundo ficticio y el mundo real. En este traslape se produce una dinámica rica en significantes porque emerge la zona intersticial de negociaciones. Para decirlo en palabras de Homi K. Bhabha, en “Culture’s In-Between”:

More significant, it commits our understanding of the past, and our reinterpretation of the future, to an ethic of ‘survival’ that allows us *to work through the present* (énfasis en el original). And such a working through, or working out, frees us from the determinism of historical inevitability repetition without a difference. It makes it possible for us to confront that difficult borderline, the *interstitial* (énfasis mío), experience between what we take to be the image of the past and what is in fact involved in the passing of time and the passage of meaning. (60-61)

A este respecto, “las escenas culturales” paradigmáticas de los noventa se ubican en una zona intermedia, intersticial, propensa a las negociaciones y los conflictos,

usando el concepto de “intersticialidad” que Bhabha pone en circulación. Como las obras privilegian rasgos de un consistente realismo, los personajes se mueven en espacios antagónicos en los que luchan por su autonomía, dentro de una cultura normada por la agresividad y la fragmentación; tratan en esos intersticios de salvaguardar el mínimo de intimidad que les es propio y aceptar que su espacio cultural se ha vuelto un elemento nómada como la incertidumbre que les obsesiona.

Las obras reflejan las tensiones del país y tras hacer hincapié sobre las cuestiones de una sociedad problematizada, orientan a su público de lectores y espectadores a categorizar ese universo caótico representado, con el propósito de darle una proyección de sentido. Observo en sus contenidos una prolongación de ese tipo de realismo que Anderson distingue y pone de relieve en la mayoría de las novelas de los ochenta: además de la búsqueda de la representación crítica, los textos narrativos y filmicos conciben un tipo de realismo accesible al público, una vez que las obras se alejan de la experimentación y hermetismo textuales (“Difficult Relations” 16-18). La mayoría de las novelas y filmes de los noventa en México son la prolongación de ese realismo; por eso no se repliegan en sí mismas y cada cual a su manera posee la indispensable sustancia estética que las autoriza como portadoras de una productividad textual que representa lo real y permite interpretar dos aspectos paralelos: el mecanismo estético y la realidad cultural de México. Tampoco buscan resolver los conflictos culturales sino de proponer acercamientos, porque la verdadera tarea de cada obra radica en solventar sus mecanismos estéticos y al

mismo tiempo representar la realidad histórica. La fuerza de estas obras consiste en que debaten sobre la cultura y una modernidad con demasiadas encrucijadas.

El análisis textual de las obras literarias y filmicas se hará de acuerdo al orden cronológico en que fueron editadas. En esa disposición, la novela *Señorita México* (1992), de Enrique Serna, se ubica en un ambiente urbano y, en un sentido muy directo, le proporciona al personaje intersticial un aliento decadente, encarnado en una mujer que en su juventud había sido el modelo de máxima belleza del país. Vicente Francisco Torres opina que la novela de Serna tiene elementos satíricos y un énfasis en lo grotesco y esperpéntico (*Esta narrativa* 252-53). Serna reveló en una entrevista que la novela “puede leerse como una representación de nuestra patria: nuestra mexicanidad en decadencia, nuestro nacionalismo fofo y celulítico” (Carrera y Keizman 16). La novela no sólo se plantea como parodia de los discursos políticos gubernamentales de inicios de los noventa, que aseguraban que México era ya un país de primer mundo, sino como alegoría para desvelar mediante los conflictos del personaje intersticial el consumo desenfrenado en una época de espejismos económicos, pro hijados por los medios de comunicación. Como la anterior, la novela corta *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin, privilegia la presencia de la ciudad como telón de fondo, que es el lugar donde mejor aterriza la globalización y operan los mercados financieros. La novela autoriza explorar el dolor personal y la paciencia para soportar la enfermedad más terrible del siglo. Como la globalización, el SIDA transforma el rostro de la ciudad provocando que los enfermos en medio del laberinto citadino se amurallen ante la intolerancia.

El personaje intersticial de *Salón de belleza* sufre la persecución pública e institucional por el estigma de la enfermedad y su orientación sexual. El estereotipo de la persecución, fundado por la epidemia del SIDA, lo convierten en un “chivo expiatorio”, con lo que desencadena un eclipse cultural y esa crisis afecta en lo social (Girard 22). La enfermedad como metáfora no sólo replantea la inclusión de su semejante, sino que, por otro lado, la novela abre el debate sobre la pérdida de la caridad como bien ontológico en el hombre posmoderno de finales de siglo, generada especialmente por la soledad (existencial, médica, sexual) y las calamidades sociales que provoca. Christopher Domínguez califica a Bellatin como el narrador del mal, “dueño de un estilo signado por la atonía, autor de capítulos que son encuadres cinematográficos” (“Salón” 212). Por su parte, Carrera y Keizman observan símbolos cristianos en la novela y en la presencia homosexual observan más que una aceptación social, la consecución de fines elevados (226). Esta novela retrata una sociedad apática ante los valores más elementales que la rigen, como son: el respeto mutuo, el derecho a la vida, la dignidad, al igual que la tolerancia y la libertad junto a sus variadas categorías.

La novela de Alberto López Fernández, *Los perros de Cook Inlet* (1998), nos introduce a la subjetividad de un personaje intersticial transfronterizo, que ha sido marginado por cuestiones socioeconómicas de su país de origen. Así como se traslapan espacios y subjetividades intersticiales, el texto adopta una identidad mestiza dado que se entrecruzan la crónica, el poema en prosa, la postal poemática, el diario y la novela de viaje. Vicente Quirarte enriquece y delimita en el sentido

interpretativo de la novela: “[el autor] habla de un viaje, pero no escribe literatura de viajes; no es el extranjero en tierra exótica, sino el extranjero de sí mismo que va a buscarse en sus jóvenes fuerzas. *Los perros de Cook Inlet* es un libro místico a partir del conocimiento del cuerpo” (s/n). En el tránsito del personaje que busca un escape a su vida atribulada, trasciende las fronteras geopolíticas y en su recorrido anhela, en sentido literal y figurado, la configuración de un nuevo mapa en el que cohabiten todas las comunidades culturales dispersas.

Si la novela de López Fernández privilegia la incertidumbre de la ruta migratoria que conduce al trabajo ilegal, por encima del itinerario perfectamente detallado, y enfatiza la subjetividad dislocada del personaje intersticial, Alejandro González Iñárritu, en el filme *Amores perros* (2000), de la mano de un personaje astroso, enfoca sus prerrogativas en una subjetividad intersticial y marginal afectada por la violencia urbana, el debilitamiento de la estructura familiar y el fracaso rotundo por querer cambiar radicalmente el estado de cosas mediante la guerrilla urbana. Juan Antonio Serna dice que cada personaje “representa un discurso social en el que sus vidas se hallan estructuradas según ciertos códigos de valoración y comportamiento” (s/n). Laura Podalsky, por su lado, destaca la estructura de sentimiento que cohesiona las historias de *Amores perros*; la anhelada reivindicación de la institución familiar en tiempos del neoliberalismo global activa la agenda política-cultural de la cinta. Podalsky arguye sobre el filme que su “emotional engagement with both the revolutionary past and the neoliberal present has much less to do with what is shown onscreen than with dominant notions of the past, the

present, and the relationship between two” (278). Han pasado muchos años, buena parte de ellos en prisión y el resto, el personaje intersticial los vive en una supuesta libertad, puesto que trabaja como asesino a sueldo en complicidad con un policía, amigo suyo. Recapacita de sus acciones cuando establece contacto con su única hija, y busca reivindicarse con ella a como dé lugar.

Mi propuesta para analizar los personajes intersticiales y marginales en estas obras de los noventa, en primer lugar, depende del diálogo estrecho que se mantienen con variadas tendencias teóricas. Se exploran las negociaciones de estos personajes ante un discurso cultural imperativo y monológico que trata de uniformar su identidad subjetiva. Lo sintomático de las negociaciones que lleva a cabo, es que no se limitan al debate de la cultura e identidad de un país específico. Los síntomas culturales provocados por la enfermedad como pandemia, la violencia urbana, la migración diaspórica y el acentuado protagonismo de los medios de comunicación han provocado no sólo rupturas, sino una metamorfosis al concepto tradicional de la nación. Esta percepción modifica la temática esencialista de la literatura mexicana en particular, y la latinoamericana, en general. Estamos ante la eclosión de las literaturas desterritorializadas que comparten las mismas escenas culturales y la subjetividad de un sujeto nómada, diaspórico, producto de la cultura global, que cambia según el poder de exclusión con el que se enfrenta.

Para las generaciones de escritores de mediados del siglo XX como Juan Rulfo, Agustín Yáñez y Carlos Fuentes la modernidad formó parte de la agenda

literaria e incluso se puede observar hasta un cierto compromiso político en sus obras al momento de abordar el tema. Pero hubo escritores que se ocuparon muy poco de México y decidieron no interrogar cultural o psicológicamente a la nación, como fueron Salvador Elizondo y Juan García Ponce. Para los escritores estudiados aquí, nacidos en la década de los sesenta o finales de los cincuenta, ocuparse de México y asimilar tanto las quimeras modernizantes como las gestas de la pobreza y el caos del retroceso, no ha sido una declaración de principios acatada y compartida por todos. Aunque no comparten los mismos idearios estéticos, sí demuestran el mismo afán, en términos generales, por explorar el sujeto, la identidad y la cultura. Los novelistas Enrique Serna (1959), Mario Bellatin (1960) y Alberto López Fernández (1967) integran una de las generaciones más prolíficas y dinámicas que empezó a publicar a finales de los ochenta y de manera plena en la década de los noventa, por lo que es difícil plantear, con un campo tan vasto, variado y cambiante, un consenso acerca de autores representativos, tendencias o corrientes dominantes, especialmente en un país donde cada año se publican entre 150 y 200 novelas (Méndez-Ramírez 334). Sin embargo, Hugo Méndez-Ramírez trata de organizar el panorama de las nuevas orientaciones de la novela mexicana de los noventa, a partir de las tendencias planteadas por John Brushwood y Cynthia Steele. Una de las corrientes es el cambio de la predominancia de la capital por un movimiento hacia la periferia y la provincia, y se debe en parte al creciente interés en el país por las culturas e identidades regionales. La otra tendencia muy reciente se dirige hacia la ficción basada en viajes, tanto dentro como fuera de la república. La tercera corriente es el de la novela de

nostalgia, de encantos y desencantos por el país, especialmente provocados por los efectos de la globalización neoliberal y las crisis político-económicas recurrentes en últimos años. Y en la última corriente, opuesta a las anteriores, los escritores se declaran ciudadanos del mundo y expresan abiertamente su rechazo a todo aquello que tenga sabor local (Méndez-Ramírez 335-38). Hasta puede resultar intrascendente categorizar todas las producciones culturales publicadas en los noventa por escritores como Jorge Volpi (1969), Álvaro Enrígue (1969), Mauricio Montiel Figueiras (1968), David Toscana (1961), Pablo Soler Frost (1965), Ana García Bergua (1960), Cristina Rivera Garza (1964) y Patricia Laurent Kullic (1962), a partir de si en ellas se discute sobre México o si los relatos y novelas han asimilado temas coyunturales para el país, o si el *locus* de la enunciación es Berlín y no aparezcan mexicanos o es la Ciudad de México donde los personajes centrales son nórdicos. En todas las producciones de esa década, algunas obras están realmente marcadas por el desacato, las querellas, el hambre de cosmopolitismo y el esfuerzo derogatorio por aniquilar los estatutos estéticos del realismo mágico. De una generación de escritores que nació no sólo de frente a los fantasmas de la represión y sino que también fue testigo de los simulacros políticos y de las inestabilidades económicas que han recorrido toda América Latina, desde los sesenta hasta la década de los noventa, priva el interés constante por la tensión generada entre la modernidad y las prácticas culturales atávicas, aspecto que implica cuestionar directa o indirectamente la pirámide que organiza a un México desarrollado y a otro subdesarrollado.



Una vez que pasaron los fervorosos y espectaculares logros editoriales de los escritores del *Boom* en la década de los sesenta, aunado al inmediato posicionamiento de los escritores de la *Onda* en la década siguiente, Enrique Serna empieza a ocupar un lugar privilegiado con textos que no han pasado desapercibidos por la crítica. Escritores nacidos en la década de los cincuenta, entre los que resaltan Carmen Boullosa (1954), Daniel Sada (1953), Juan Villoro (1956) y Enrique Serna, las propuestas de estos escritores surgen y se alimentan de los grandes cataclismos en los que la intensidad de los ideales y las esperanzas acaban por transformarse en un no menos intenso desengaño, que acaba por arraigarse en la vida nacional hasta confundirse con una verdadera "identidad mexicana", especifica Juan Antonio Masoliver Ródenas (198). Son tres los cataclismos que no sólo alteran la vida nacional sino la literatura misma, añade Masoliver Ródenas. De acuerdo al investigador, México inicia su camino hacia la modernidad en 1946, año transitorio en que el Partido Nacional Revolucionario (PNR) cambia de piel para convertirse en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), formidable aparato político y burocrático que se sostuvo como dueño absoluto del poder por casi setenta años. Por un lado, el PRI trata de compensar la esclerosis de los ideales revolucionarios y la creciente corrupción con la institucionalización de la retórica revolucionaria. Por otro, es el principio de la novela moderna con *El luto humano* (1943) de José Revueltas y *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, y de obras subsecuentes en la década posterior que discuten sobre dicho cataclismo como *Confabulario* (1952) de

Juan José Arreola, *Pedro Páramo* (1955) y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes.

El segundo cataclismo sobreviene en 1965 y termina con la matanza estudiantil en 1968, permitiendo el surgimiento de una nueva conciencia social. Este nuevo ritmo cultural está marcado por el empoderamiento de la juventud y la exaltación de la adolescencia, mediante el uso de un lenguaje contagiado por la música pop, la influencia de las drogas y la liberación sexual. Es el surgimiento de la contracultura, marcada literariamente en dos direcciones. Por un lado, la escritura y la experimentación textual, representada por Salvador Elizondo en *Farebeuf* (1965); y por otro, la de la *Onda*, constituida por Gustavo Sainz en *Gazapo* (1965) y José Agustín en *De perfil* (1966). El tercer cataclismo ocurre en la década de los ochenta. El gobierno de José López Portillo (1976-1982) se declara incapaz de pagar la deuda externa y el *boom* del petróleo se extingue generando feroces críticas por altos niveles de corrupción gubernamental. En 1985, la Ciudad de México es sacudida por el peor sismo registrado en su historia, devasta buena parte de la urbe y cientos de ciudadanos pierden la vida y miles se quedan sin vivienda. Finalmente, surge el Partido de la Revolución Democrática, liderado por Cuauhtémoc Cárdenas, con una plataforma nacionalista que busca rediseñar las estrategias políticas de ese entonces. Con el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988), se sustituye la retórica revolucionaria y nacionalista por la más científica y pragmática de la tecnocracia (Masoliver Ródenas 199-200). Estos cataclismos que alteraron la fisonomía nacional repercuten no sólo en la generación de Enrique Serna sino en la de los novelistas

nacidos en la década de los sesenta. Como sostiene Masoliver Ródenas, tal vez sea el desencanto que une programáticamente a los escritores de la generación del 50. De ahí la necesidad de estos escritores de penetrar en los niveles más profundos de la realidad, el interés por personajes marginales y la violencia expresiva (Masoliver Ródenas 201).

En cada una de sus novelas, Serna demuestra un gran oficio y un agudo sentido crítico de la realidad mexicana que lo pone al servicio de la sátira social. Objetivo que lo emparenta con Jorge Ibargüengoitia y Sergio Pitlor, y especialmente con el argentino Manuel Puig, toda vez que le hereda el afán por devolver a la novela su función primordial: iluminar los abismos del alma humana mediante la cultura popular. De entre las influencias literarias, existe otra no enunciada por Serna, pero sí perfectamente reconocible en sus textos: la de mirar al mundo como la suma de una serie de deformaciones y tergiversaciones. Para Serna, la cultura popular tiene una función primordial en sus obras porque la emplea como un sistema de referencias para encuadrar la vida sentimental de los personajes (Ramírez Garrido 239; Mosqueda 118-19).

La crítica sostiene que existe en la narrativa de Serna un tono juguetón y crudo, así como una inclinación a mostrar lo que es el México contemporáneo: sus mitologías y patologías. Motivado por el desencanto nacional, hay una sublevación contra las apariencias sociales y un largo proceso de ocultamiento estetizado hábilmente por una intimidad sórdida. Lo hace a través de tramas y protagonistas que tienen su origen en los modelos de vida, sueños y frustraciones transmitidos a través

de la nota roja, la televisión extranjera, el cine y la radio-tele-fotonovelas nacional (Carrera y Keizman 13; Pérez Gay 89; Torres *Esta narrativa* 253).

Mario Bellatin consolida su carrera de escritor en México y pese a su doble condición de mexicano-peruano no ha motivado pronunciamientos o reclamos de tintes nacionalistas por parte de la crítica. Forma parte de una tendencia de escritores/as que, según Christopher Domínguez Michael, ha optado “desentenderse de México”, para explorar temas que abordan la problematización del sujeto y sus búsquedas en medio de convulsos hechos históricos desterritorializados (“Salón” 41). Comparte y experimenta la visión post-nacional que han puesto en práctica escritores extranjeros residentes en México, sin escudriñar los sentimientos y recovecos nacionalistas, como son los casos de Fabio Morábito (Egipto), Alejandro Rossi (Italia), Fernando Vallejo (Colombia), Álvaro Mutis (Colombia) y como fue el caso de Augusto Monterroso (Guatemala), por citar algunos, quienes han hecho e hicieron carrera literaria dentro de México Bellatin, por su parte, no ha privilegiado su doble condición identitaria como para incluirla dentro de sus temas y obsesiones literarias, ya que ninguna de sus novelas evoca directamente a ambos países. En una entrevista con Mauricio Carrera y Betina Keizman, Bellatin manifiesta que sus libros “son como un reflejo de no pertenencia a ninguno de los dos países, y de alguna manera una pertenencia únicamente a lo literario, a un mundo de ficción” (222). En *Salón de belleza* disipa cualquier elemento que pueda identificarse con la Ciudad de México o Lima. La ciudad que allí se alude no es ninguna de las dos ciudades, sino que son todas las ciudades latinoamericanas que luchan contra la

adversidad. Los puentes literarios que establece Bellatin para ficcionalizar el sujeto posmoderno lo alejan de esa literatura ansiosa por reinventar la pesada losa del nacionalismo. No es acto de evasión sino otro ejemplo del escritor post-nacional que no problematiza ni esencializa la identidad local, puesto que sus temas se circunscriben dentro de un panorama universal.

Desde su primera novela *Mujeres de sal* (1986) hasta *La jornada de la mona y el paciente* (2006), sus obras tienen en común la exploración del erotismo masculino y la corrupción del cuerpo ante la enfermedad, al igual que la indagación de temas vinculados con la crueldad, el travestismo, el silencio y los avatares morales (Palaversich 25-6; Villoro 66). Domínguez Michael lo denomina el narrador del mal, cuya escritura emerge desde el reino de la muerte para debatir de manera frontal sobre la descomposición de la humanidad (“El jardín” 78). Bellatin ha logrado un máximo de intensidades con un mínimo de recursos, especialmente por sus influencias cinematográficas y las transmitidas por la literatura japonesa (Villoro 66; Torres 69; Domínguez Michael “El Jardín” 79; Hind 197).

Alejandro González Iñárritu (1963) forma parte de una generación de cineastas que, después de un estancamiento prolongado, le imprimió un empuje inusitado al cine mexicano, catapultándolo al escrutinio del público y crítica internacionales, sin faltar el reconocimiento unánime de su calidad estética. La integran Guillermo del Toro (1964) y Alfonso Cuarón (1961). Los tres han sido premiados en México como en el extranjero y han dirigido en Hollywood, factores que ha propiciado no sólo el interés por parte de la industria cinematográfica para

reimpulsar las producciones nacionales sino también la internacionalización de los actores Gael García Bernal y Diego Luna, y la de los fotógrafos Emmanuel Lubezki (1964) y Rodrigo Prieto (1965). Como la generación de escritores nacidos en la turbulenta década de los sesenta, la de este trío de cineastas capta, siguiendo diferentes patrones y agendas estéticas, la transformación de la cultura nacional, con ciertos retos, especialmente en un territorio donde hay muchos Méxicos y coexisten muchos tiempos históricos a la vez: la pre-Conquista, la Colonia, la Revolución Mexicana y la modernidad (Ramírez-Berg 1). Esta generación de cineastas le impone al cine mexicano otra lucidez. Si el cine mexicano de los años treinta al cincuenta exportó al mundo los códigos de una hispanidad vernácula en filmes poblados de campesinos bragados, charros cantores, hacendados y mujeres sometidas, en medio de escenarios bucólicos, fue con el propósito de encarnar uno de los principales ideales de la Revolución de 1910, el cual que consistía en la búsqueda de la unidad nacional mediante el beneficio de los más necesitados con la repartición de la tierra; y los filmes de Fernando de Fuentes, *Allá en el rancho grande* (1936) y *Vámonos con Pancho Villa* (1939), ejemplifican esta idea puesto que admite dicho propósito doctrinario, sin importar la secularización de los estereotipos. En ese sentido, la opinión de Susan Dever tiene mucho peso al expresar que el cine de “La época de oro” terminó por acostumbrarse a un sistema de colaboración sistemática al impulsar dos proyectos, uno progresista y otro retrógrada (11). En términos de nación, sociedad, cultura, raza y género, el cine mexicano de fin y principios de siglo se

circumscribe en otra faceta totalmente opuesta al cine que arropó por décadas un proyecto político gubernamental.

Distanciado de los cónclaves políticos, la finalidad estética del cine de entre siglo radica sobre todo en mostrar historias realistas donde se traslapa el México profundo, con sus problemas ancestrales, y el México en un contexto transnacional-globalizante. Precisamente, *Amores perros* no sólo es uno de los filmes que mejor retratan los dilemas y tensiones del sujeto en una de las grandes urbes de América Latina como es la Ciudad de México, donde la violencia es uno de los principales lastres, sino que, entre la presencia de una arraigada cultura de masas, la crisis de la familia y una visión pesimista sobre los movimientos de guerrilla, el director pone en marcha uno de los más importantes lineamientos de la industria del cine hollywoodenses: hacer cine comercial de calidad sin perder de vista el gran mercado. Al respecto, Deborah Shaw, en un exhaustivo análisis sobre *Aura* (2000), filme del argentino Fabián Bielenski, quien sigue también los mismos patrones comerciales y estéticos, afirma que es una tendencia extendida por toda América Latina. *Amores perros* proyecta los mismos rasgos que Shaw identifica en *Aura*: “The fast pace of the action, the use of suspense, the focus on plot, strong characterization, and the concept of the final twist may all be familiar ingredients in Hollywood crime thrillers” (68). Son lo que Tamara Falicov denomina “Hollywood-style movie (s) spoken in Spanish” (Shaw 68); no obstante, ambos filmes poseen una calidad estética destacable, y ponen en el horizonte de referencias temas comunes como la violencia, la desintegración familiar, la corrupción y la depredación social en el marco de la

crisis. En *Amores perros* se deduce que la alusión a los movimientos guerrilleros que tomaron lugar en México a partir de los sesenta hasta el levantamiento zapatista en 1994, no tiene como fin proponer una mirada nostálgica sino la de documentar el desencanto político con respecto de la situación actual. El filme adopta una actitud sumamente crítica y cuestiona los dilemas del presente. No por ello se deja de advertir, tanto en este filme como en las novelas, los motivos humanos que proyectan una dirección utópica; porque el personaje intersticial, que es el que encarna tales motivos humanos, vislumbra una utopía neumática capaz de tomar tierra. El personaje intersticial y marginal captura y codifica valores de una época para luego proponer su deseo de comunidad. Su instinto y su lógica se fundamentan en eso que Bhabha llama la “ética de la autoconstrucción” (*El lugar* 289). Para lograr este proceso, asume la ética y la moral como una exigencia para diferenciarse y resistir los discursos dominantes que lo oprimen. Las escenas culturales provocadas por las pandemias, la violencia urbana, la diáspora y el poder manipulador de los medios de comunicación masiva han provocado no solo rupturas, sino metamorfosis en el concepto tradicional de nación. Esta percepción modifica la temática esencialista muy frecuente en todas las literaturas. Estamos ante la eclosión de las literaturas desterritorializadas que comparten las mismas escenas culturales y la subjetividad del personaje intersticial y marginal, que es producto de la cultura global y cambia su posición según el poder de exclusión con el que se enfrenta.

El personaje intersticial o marginal propone intuiciones para formular preguntas osadas sobre el sujeto y su cultura, y el hecho de estar juntos. Obliga a



replantear el problema de la comunicación humana, a razonar sobre el sentimiento de comunidad, a compartir la idea de que la búsqueda es común, de que la sociedad tiene que ser, como el sujeto mismo, más abierta para que las ideas fluyan con toda la movilidad posible. El fracaso en el deseo de fundar una comunidad es tan importante como el éxito de crearla porque así se explora el disfuncionamiento que cultural que impide la concreción del deseo. La originalidad de estos personajes radica en la necesidad de restablecer la dignidad humana, derecho y cualidad que constituyen la base de sueño utópico.

## El cuerpo como alegoría nacional en *Señorita México*

Why do women participate in beauty pageants?

Sarah Banet-Weiser

Mientras haya reinas, habrá peones.

Graffiti en Quito, Ecuador

Un país apto para el espectáculo de la simulación

A sus veinte años y con un cuerpo casi perfecto, a no ser porque la medida del busto se prolongaba escasos dos centímetros, Selene Sepúlveda se apropió del cetro para convertirse en el modelo idóneo de la belleza, luego de ser elegida como la Señorita México 1966. En ese mismo instante en que los reflectores exhibían al país entero su vertiginoso ascenso a la fama y seguro estrellato, paradójicamente comenzó a gestarse el ocaso de su desgracia. Después de dos décadas, ya en completo deterioro, la que fue una vez paradigma de la belleza mexicana, osó revelar su pasado íntimo de turbulencias a un oscuro reportero de una revista sensacionalista, quien no tenía otra intención más que exhibir como escarnio el cuerpo degradado de una Selene que había perdido todo. Al enterarse del verdadero propósito del periodista, que pone en evidencia al público su vida de frustraciones y anhelos incumplidos, optó por quitarse la vida. En ese trepidante vaivén de la vida de Selene, le ocurrieron más tropiezos que éxitos. Sus conquistas, en lo tocante a su intimidad,

adquirieron sesgos extraños y predominantemente irónicos en sus efectos. Primero fue la esposa de un marido mediocre, de quien huyó sin darle explicaciones para caer en las garras de un líder sindical que dio todo por su cuerpo. Luego contrajo nupcias con un matón a sueldo, pero carismático y dispuesto a triunfar a costa de lo que fuese. Entre excesos de la farándula, gozó de la infidelidad conyugal; se adaptó sin reticencias a las reglas cínicas del bajo mundo; el engaño a cuenta propia lo ejerció sin cautelas; ante el desbarajuste de la familia se volvió inmune; sólo para cumplir sus deseos, troqueló la infamia y caricias de sus múltiples amantes por el influyentismo burocrático, todo ello como factores sucedáneos que motivaron su estrepitosa caída.

El cuerpo de Selene Sepúlveda, en tanto manifestación física de un personaje intersticial, no sólo encarna la seducción y el simulacro de un proyecto político, sino que la imagen atractiva que proyecta es también producto del espectáculo y la cultura de masas. Voluptuoso y propenso a todo tipo de tentaciones, el cuerpo de Selene encarna la anatomía política de tres décadas coyunturales en la historia reciente de México desde mediados de los sesenta hasta principios de los noventa. Observamos en *Señorita México* (1993), de Enrique Serna, que los concursos de belleza son representaciones y estrategias políticas articuladas a través de los medios de comunicación masiva y de la retórica publicitaria, donde se realzan las frivolidades para desviar la atención de los grandes problemas de la nación<sup>3</sup>. La novela deja en claro para los lectores que un certamen de belleza no es más que un artefacto cultural para crear falsas expectativas de cara a la modernidad. De acuerdo a este argumento,

*Señorita México* puede leerse como una historia de seducción nacional, la cual tiene un desenlace nada prometedor porque “todas las grandes historias de seducción son incestuosas y fatales”, según Jean Baudrillard (69). Y el personaje de esta novela, Selene Sepúlveda, se sitúa entre la frontera del cinismo político, la corrupción y el auto-engaño moral, y pese a que en ocasiones se mueve en esos intersticios constituidos por las instituciones (la familia, los sindicatos y los medios de comunicación), en parte por su falta de agencia, es imposible que la comunidad tome cuerpo como un bien edificante. En cierto modo, la novela muestra una comunidad que no evoluciona y está orientada a repetir el ritual impuesto por la corrupción. Ante su incapacidad de formar una comunidad edificante, Selene encarna un personaje marginal que termina siendo víctima de la propia sociedad y de las instituciones patriarcales.

En la primera parte de este capítulo examino las teorías sobre los concursos de belleza y el diálogo que éstas sostienen con la novela, cuyo ensamblaje textual permite, a su vez, explorar la manera en que Serna negocia y se apropia de las fórmulas populares y masivas para tejer su narrativa<sup>4</sup>. En segundo lugar, analizo la representación del cuerpo de Selene desde la esfera íntima y privada, con la intención de indagar en la subjetividad intersticial de este personaje. Como conclusión, agrego mis reflexiones sobre una de las metáforas más antiguas: el cuerpo como alegoría nacional, en vista de que la presencia física puede darnos la experiencia más cercana de la realidad. Esta metáfora autoriza escudriñar el cuerpo voluptuoso de Selene como emblema del personaje intersticial inmerso en una época

de contrariedades políticas, económicas y culturales, las cuales revelan las tensiones entre el estado y la sociedad.

La crítica ha analizado a *Señorita México* como un compendio de avatares en la vida nacional mexicana, cuya suma de deformaciones físicas, espirituales, emocionales y de una aguda y sedimentada crisis generacional de los valores sociales y personales compartidos se deben, en gran parte, al fracaso socio-económico, motivado por la corrupción y el engaño dentro de las instituciones. Precisamente, Marina Martínez Andrade observa que la novela es una parodia del concurso que lleva tal nombre y la misma figura de la señorita que recuerda su triunfo, pero ahora, ella, en pleno deterioro irreversible de su carrera (246). De hecho, la parodia de concursos es una técnica que a Serna le funciona muy bien en *Uno soñaba que era rey* (1989) y otra vez en *Señorita México*. Con esta estrategia, señala Martínez Andrade, retrata “la crisis de valores, el caos, y la descomposición socioeconómica y cultural en que está inmersa la sociedad mexicana y el desenmascaramiento de las convencionalidades viciadas y falsas existentes en el marco de las relaciones humanas; al quitar la máscara descubre para sus lectores la verdadera realidad” (246).

Si *Señorita México* satiriza los certámenes de belleza, en *Uno soñaba que era rey* se satiriza un concurso de radio para premiar al niño que haya realizado un acto heroico, recibiendo dinero en efectivo y un viaje a Roma para saludar personalmente al Papa. La tesis en ambas novelas no sólo es mostrar la sordidez y lo grotesco de los concursos como algo excepcional, sino que “es una falsa competición que se

presenta como un certamen donde los concursantes serán premiados bien por su belleza, bien por su moralidad a toda prueba”, expone Jaime Ramírez Garrido (240). Complementa el crítico que al final será la corrupción la que triunfe sobre estos valores clásicos de la civilización occidental y sobre la mismísima verdad para completar el triunfo de los intereses mezquinos sobre el sueño platónico de la belleza-bondad-verdad (240).

La intención de Serna con *Señorita México*, como él mismo lo expuso en una entrevista con el periodista Pablo Espinosa, no era escribir una novela en clave para aludir a alguien en particular:

Selene tiene la intención de ser el prototipo de algunas de éstas mujeres, aunque ella es una mujer muy débil de carácter y no creo que la mayoría de ellas sean así [...]. Todos lo hemos visto a través de la televisión y de otros medios que nos presentan una visión rosa, pero nunca conocemos la pobreza de estos triunfos. (citado en Martínez Andrade 247)

De la parodia del concurso, la novela pasa necesariamente a la cultura del ridículo que inauguran la participante y sus allegados sentimentales. Ricardo Pliego observa que en la novela los personajes “son acróbatas del ridículo, imbuidos dentro de un mundo delincuencial, sombrío, excéntrico, el que doblega las torpes iniciativas eróticas de cada personaje hasta convertirlas en simulacros del goce y la libertad” (8). Para Pliego, Selene Sepúlveda es cómica porque no tiene conciencia del ridículo; o mejor dicho, porque es la muñeca emblemática de una cultura del ridículo (8).

Mi aportación a este debate interpretativo es analizar el concurso de belleza en *Señorita México* como una historia de seducción político-cultural cuya representación y estrategias son articuladas a través de los medios de comunicación masiva y de la retórica publicitaria, encarnadas fielmente en un personaje que es, como señala Ignacio Trejo Fuentes, la radiografía del desconsuelo, de la mala fortuna (62). Como se verá, la novela constituye no sólo “una muestra de la incongruencia entre el ser y el querer ser” de Selene Sepúlveda, que atinadamente plantea Ramírez Garrido (239), sino también es una muestra entre el ser y querer ser de un país que buscó su impulso hacia la modernidad mediante el empeño de prácticas truculentas y vicios institucionales atávicos, por lo que generó, tanto en la novela como en la historia del país, una serie de deformaciones, de tergiversaciones (Mosqueda 119). Nuevamente, Ramírez Garrido afirma que Serna caracteriza la teoría de la superación personal como una de tantas manifestaciones del anhelo por obtener, meteóricamente y sin mediaciones, el reconocimiento de la sociedad (como en los concursos de belleza o de niños héroes, competencias donde los ganadores pasan por competentes sin serlo) (240). Selene Sepúlveda es la alegoría de un país controlado por un sistema político y económico corrupto<sup>5</sup>.

*Señorita México* está confeccionada en quince breves capítulos y la diégesis está narrada bajo el empleo de dos registros lingüísticos. Por un lado, en los capítulos nones interviene un narrador omnisciente en tercera persona. Controla la información narrativa y suministra detalles reveladores de la intimidad de la protagonista. Al modo de las historias trágicas de los héroes o heroínas, resalta que la voz narrativa

inicia, de manera retrospectiva, con la muerte de Selene en un hospital del Estado; tras enterarse de la publicación del reportaje titulado “Selene Sepúlveda. ¿Qué fue de ella?”, ella decide suicidarse dejando fluir el gas de la estufa de su apartamento que compartía con Iris, su compañera sentimental. El reportero tergiversa las declaraciones y dichos de Selene y el narrador en tercera persona manipula y organiza los acontecimientos de manera retrospectiva. Al respecto, Serna declaró que tuvo dos fuentes para organizar la estructura de la novela: *Viaje a la semilla* (1971), de Alejo Carpentier, y la obra de teatro *Traición* (1978), de Harold Pinter (Carrera y Keizman 15). Al igual que *Señorita México*, las narraciones inician con el desenlace, es decir, con la muerte del protagonista, y terminan con el nacimiento del protagonista en el caso de Carpentier o, en la propuesta de Pinter, en las causas que motivaron el conflicto, en las cuales los autores privilegian no el qué sucederá sino cómo pudieron haber sucedido los hechos en los que se involucran los personajes<sup>6</sup>. En ambas obras que influyeron en Serna, siguen una cronología inversa de las acciones. La voz narrativa en tercera persona narra la vida del personaje intersticial con una postura crítica y analiza las circunstancias vitales, reales y físicas de la vida de Selene Sepúlveda así como los contextos en lo que ésta se ubica. Por el otro, en contrapunto a los capítulos nones, en los capítulos pares se desarrolla la entrevista en un lapso de siete días por un reportero anónimo, del periódico *Farándula*, con el objeto de indagar las condiciones en que vive la ex ganadora del concurso de belleza más importante del país, veinte años después de haber obtenido la banda de satén que la convirtió en la mujer más bella y deseada de México. En los capítulos pares se



incluye la voz de Selene y no la del reportero. En el punto medio de estas dos narraciones, sin confluencias temporales, aflora la mentalidad de Selene, matizada de falsedades sobre su vida familiar, sobre su vida de pareja, en el despertar de su nueva orientación sexual, sobre sus puntos de vista paradójicos de la cultura y la política, y especialmente en torno al concurso de belleza que la hizo gozar de un éxito efímero con resultados inesperados. El certamen de belleza en la novela se interpreta como la exhibición de intereses políticos y fraudes aparentemente velados y no como un certamen de habilidades histriónicas combinadas con la belleza estética corporal.

#### La tentación y la seducción fatal en las teorías de los concursos de belleza

Las teorías sobre los certámenes de belleza establecen que son, como parte de los rituales cívicos, representaciones propias del espectáculo de masas en las que buscan legitimarse las prácticas económicas, políticas y culturales. Y como parte de la cultura de masas, los concursos son seriales y repetitivos (Besse; Banet-Weiser 6-7). El concurso es un artefacto para fortalecer el simulacro de la comunidad, es decir, un falso ideal de comunidad relativizado por los medios de comunicación que lo proyecta hacia la muchedumbre para tratar de despertarle un sentimiento de pertenencia.

El certamen de belleza en la novela funciona como caja de resonancia de la intimidad de Selene Sepúlveda, el cual tiene directamente implicaciones de carácter

político y socio-cultural; de modo que termina configurando y dándole consistencia al desarrollo de la trama. Selene participó en el concurso cuando tenía 18 años. En vista de la presencia de dos narradores, el primero "objetivo" y meticulado al momento de aclarar los engaños y medias verdades que Selene, como segunda narradora, le profiere al reportero del semanario de *Farándula*. Respecto a los puntos de vista relacionados con el concurso de belleza no sólo se tornan ambiguos sino que establecen que más que rituales cívicos son representaciones y artefactos culturales que buscan legitimar la apariencia, la seducción y el engaño, por un lado; y por el otro, se deslizan subrepticamente las artimañas de una práctica que prohíba vicios políticos, matizados por el glamour y el éxito aparente, y que en la práctica anulan cualquier intento por crear una comunidad edificante.

En *Señorita México*, el concurso de belleza coloca a la mujer en calidad de producto por la conjunción formada entre industria, medios de comunicación e intereses políticos. Como la novela evoca tres décadas, en este apartado analítico se centrará en la década del sesenta por ser el tiempo de uno de los peores cataclismos sociales en México que inició con la efervescencia juvenil en 1965 y concluyó con la matanza de estudiantes en 1968, periodo que estuvo marcado por el agravio y la corrupción, a contrapelo de la modernización y el progreso nacional anhelado. En ese afán modernizante, el certamen de belleza se puede leer como un artefacto importado que porta consigo un discurso vinculado con la cultura y el entretenimiento de masas. Carlos Monsiváis expone por tanto que la vida social y cultural de los sesenta fue una época “de las mutaciones y concesiones del poder, su

idea y su aprovechamiento de lo popular...y de la presunción capitalista” (134). Así, Selene participa en el concurso Señorita México 1966 y paralelamente, en la realidad histórica, la televisión tomaba posicionamiento en las masas e impulsaba el certamen de belleza a nivel mundial. Sarah Banet-Weiser concibe los certámenes de belleza, especialmente el concurso Miss Universo, como un proyecto global y un negocio sumamente redituable:

As a lucrative venue for tourism, countries bid to host the pageant each year (much like Olympics). The globally projected image of the host country is a constructed representation of a desirable place to visit and spend money. Consequently, the imagined community that is constantly reinvented on the pageant stage becomes representative for the host country as well, complete with a set of social practices and invented traditions that establish and advertise each particular country as worthy of a place within the family of nations--and each particular contestant as worthy of a place within dominant, Western conventions of femininity. (198)

Como parte de la industria de la cultura y el entretenimiento, Estados Unidos exporta al mundo un modelo del espectáculo para las masas, pero problematiza la estructura local de los países con economías menos desarrolladas, especialmente en aquellos donde la corrupción también forma parte de los rituales cívicos; y se prolonga el debate acerca de la representación de la identidad nacional. La novela de Serna se

enfoca en los vicios del sistema, que es al mismo tiempo la radiografía de la comunidad política (la corrupción y la depredación del erario público), las confabulaciones con el poder, la doble moral y el cambio cultural. Sin embargo, en otros países el discurso transnacional de los concursos de belleza se ha tornado una batalla que ha generado opiniones encontradas con respecto de la clase social y la raza de las participantes. Banet-Waiser y Andrea Pequeño ejemplifican estas dificultades: las voces disidentes no estaban de acuerdo en que Denny Méndez, inmigrante caribeña y de tez negra resultara la representante de la belleza italiana 1996; lo mismo ocurrió en Ecuador con María Susana Rivadeneira en el certamen de 2004: una mujer de tez oscura no podía representar la identidad nacional del país sudamericano (Banet-Waiser 181-82; Pequeño 14). Así, como categoría universal el certamen se torna complejo y pone en entredicho el título de belleza femenina. Al mismo tiempo, la problemática está relacionada con los objetivos que buscan lucrar, alrededor de la mujer, no sólo los conceptos de belleza, éxito y una nueva forma de vida sino también el proyecto político de un país, siguiendo una lógica del capitalismo, de la mano del capital abundante, la publicidad y la televisión. Bajo esta perspectiva, un concurso de belleza de magnitud mundial, con muchos intereses de por medio, encarna obviamente un discurso dominante que lucra con la belleza femenina. Selene Sepúlveda hace una mención aparentemente ingenua en la entrevista de este discurso dominante, como si el del certamen de Miss Universo fuera una franquicia equiparable a las firmas transnacionales de comida rápida:

[...] a nuestras mujeres del campo esos certámenes les puede servir para superarse, para que ya no tengan tantos hijos y cuiden más de su aspecto. Le aseguro que si nuestros campesinos encontraran en sus jacales una mujer, no elegante, pero correctamente vestida y maquillada, ya no se emborracharían tanto y darían más para el gasto. Pero ahí las tiene, rebozudas, mugrosas, llenas de piojos. (42)

El certamen de belleza representa para Selene una sustitución en la imagen de la mujer mexicana como una forma de progreso, un cambio radical del ser a partir de un modelo estético dominante<sup>7</sup>. El modelo de mujer que prefigura se basa en la apariencia y no en los valores, idea que emana de esa nueva mujer publicitaria difundida por el discurso dominante, capaz de promocionar desde destinos turísticos hasta una gran variedad de artículos de consumo. Años después de haber obtenido el cetro nacional y haber regresado al país con la derrota tras no conseguir el certamen Miss Universo, celebrado en Nueva York, ni haberse situado entre las primeras veinte finalistas, se dedica a promocionar productos comestibles y pantaletas, cuando su presencia en los medios de comunicación y ofertas de trabajo habían menguado, incluyendo su aparente belleza<sup>8</sup>. La contrataron para promocionar los principales productos de la compañía Dorel. En esa ocasión, Selene salió de una lata gigantesca de chicharos vistiendo un bikini y lanzando besos a los empleados, que la ovacionaron de pie:

Lleva en el pecho una banda con el lema *Productos Dorel, la número uno*.

—Dicen que ésta fue Miss México, ¿tú crees? — dijo el operario de los reflectores.

Su compañero negó con la cabeza.

—Chale, si está bien rete fodonga. (47- 48)

Sin embargo, Selene le confía al reportero que “hoy las mujeres podemos triunfar y ser nosotras mismas” (42). De acuerdo con Jean Baudrillard, se afirma que este discurso impone una trampa que obliga a moverse a un mundo encantado, cuya estrategia de la seducción es de la ilusión. Acecha a todo lo que tiende a confundirse con su propia realidad (69). Los propósitos del discurso dominante no sólo proponen un nuevo modelo de ser de la mujer, que son al mismo tiempo elementos de evasión y divertimento promovidos por los medios masivos de comunicación, sino que persuade, en el caso particular de Selene, las emociones y los sentimientos, provocándole un cambio radical en su subjetividad.

La educación sentimental de Selene es producto de la cultura de masas. De otra manera, se podría resumir su vida como la historia de una seductora seducida, o, dicho de otra manera, una manipuladora manipulada tanto por los medios masivos como por el autor mismo. Es aquí cuando la novela muestra la influencia de la televisión, el cine y la radio en la vida de Selene antes de involucrarse en el certamen de belleza, que en su beneficio o perjuicio le serviría tanto para incursionar posteriormente en el cine y salir en las portadas de revistas y periódicos del espectáculo, como para consolidar su escisión de la realidad. Así, la Bovary mexicana de los sesenta no leía novelas, en su adolescencia ocupaba su tiempo libre

en coleccionar fotos de galanes, escuchaba por la radio canciones que la ponían sentimental. Selene ignoraba las dificultades económicas de la familia mientras no afectaran su guardarropa: “Un día quiso comprarse unas tobilleras como las que sacaba en la tele Angélica María, pidió dinero a su madre y obtuvo una bofetada con hemorragia nasal. -¡No tenemos para la renta y la niña sólo piensa en sus caprichitos!” (155). La institucionalización de los medios de comunicación, de haber sido un instrumento de difusión relevante en los veinte, se convierten en el cuarto poder político a partir de los sesenta, como corresponsables del poder, construyendo o destruyendo mental y afectivamente al Estado y a la sociedad mexicana, resume Javier Corral (143-144). Como mujer-espectáculo y promotora de productos comerciales, Angélica María seduce a Selene por la imagen publicitaria. De acuerdo al contexto de la novela, en los sesenta la televisión mexicana aunque todavía era un embrión, muestra una función a favor del marketing y una presencia casi ubicua en los hogares mexicanos.

Selene vivía en una vecindad, su padre trabajó como elevadorista en un edificio del centro de Ciudad de México por veinticinco años, su hermana mayor se llama Águeda y Catalina, su madre. Tras casarse a los 18 años con Baltasar, su primer esposo y chofer de una empresa refresquera, se muda a la casa de los padres de éste, “donde ocupan un mísero cuartucho en calidad de ‘arrimados’” (146). A un año de la boda, Baltasar no había cumplido su promesa de alquilar un departamento para ellos solos. Aquí demuestra que la publicidad es un vehículo para transmitir al mundo un significado especial que, como dice Naomi Klein, trata de cambiar la

manera en que la gente vive (33). De manera que ella no era lo deseaba, la de vivir esclavizada por la mediocridad de su pareja; sin embargo, un domingo asistió al cine con su esposo para ver una película que la inspiraría para tomar una decisión que le cambiaría radicalmente la vida. En el cine Carrusel exhibían *Perdóname la vida*, con Angélica María y Alberto Vázquez<sup>9</sup>. La película contaba una historia de amor entre dos recién casados que pasan la luna de miel en Acapulco. Eso le hizo recordar a Selene su patética luna de miel, en un hotelucho de Caleta. Se percata de los detalles en el vestuario y la decoración. Llega a la conclusión de que la gente rica se cambia de ropa cuatro veces al día. Por la manera de vestirse y atrevimiento, se identifica con la actriz, le atrae la manera displicente en que trata a su pareja y la decisión para ordenar el vermut en el bar de la piscina. Sigue las acciones de la película en completa exaltación, hasta escindirse de la realidad inmediata, imaginando que ella era la actriz principal y Baltasar representando el papel de Alberto Vázquez, mientras que su esposo real dormitaba porque el cine no era el género de su predilección. Selene le inquietaba con frecuencia dónde podía encontrar un ambiente como el de las películas, donde viviera tanta gente graciosa y bonita: “Si alguna vez, disfrazada y con pasaporte falso, lograba entrar a ese paraíso que proyectaban las películas, la sacarían por la puerta de servicio al descubrir con quién estaba casada”, tercia irónicamente el narrador (146). La cruda realidad que vivía con su primer matrimonio la asfixiaba, pero no tanto como la infelicidad de no aspirar algún día la buena vida y el glamour que gozaba la actriz de la película:



Ya se había olvidado de sonreír, y andando el tiempo su piel despediría un irrespirable olor a cocina. Era bonita, quizá más que Angélica María. En la calle los hombres la miraban como embrujados, como si los hubiera mordido una víbora. Pertenecía por derecho propio al ambiente de las piscinas con bar, pero nunca los conocería si se quedaba con los brazos cruzados. Necesitaba un golpe de audacia, un salto mortal que la llevara, por lo menos, a la puerta dorada y luciente del otro país que había dentro de su país. (147)

Se levantó de la butaca, mientras su esposo aún no regresaba del baño, con rumbo a la salida. En la calle se sintió libre, aún más por el asedio de los hombres que le gritaban frases lujuriosas sobre su cuerpo recién expulsado de la cárcel patética en que vivía. Sin dinero, detuvo un taxi. En el trayecto sin rumbo específico momentáneo, le miente al conductor diciéndole que ella era de Guaymas y recién había llegado a la capital para estudiar idiomas. Selene y el taxista entraron en confianzas, pues éste “le rozaba la rodilla con los dedos cuando metía las velocidades” (149). Pasó la noche con él en hotel que se convertiría en su nuevo hogar. Su nueva vida toma otro rumbo cuando el dinero que le había dejado el taxista estaba a punto de agotársele. En otro golpe de audacia se animó a entrar a “La Clave del Sol (así se llamaba el bar)” (151), e inmediatamente puso en práctica la lección que había aprendido en la película: “—Quiero un vermú en las rocas” (150). Allí conoce a Adalberto Villanueva, priísta y tesorero del Sindicato Único de Transportistas de la República Mexicana, quien la corteja en cuanto la observa.

Después de meses de gozarla sentimentalmente, Villanueva decide que “Hoy es último día que salimos, chula--el tesorero la tomó de la barbilla, paternal y enternecido--. Te voy a presentar a un señor muy generoso que quiere ser tu padrino” (153).

Ultiminio Santa Cruz era el líder del Sindicato de Transportistas desde 1945 y pensaba dejar el cargo “(allá por el año de 2018)” (131), y Villanueva lo ayudaba en los lances de amor y le conseguía carne fresca. Villanueva acudió con Selene a la posada del sindicato, Santa Cruz al verla quedó sorprendido por su belleza y sin mediar palabra “sentó en sus rodillas a la nueva reina del sindicato” (132). En adelante, Selene asistía a las juntas sindicales y se sentaba a la diestra de Ultiminio. Las esposas de los integrantes del comité sindical la tachaban de puta (126). Después de las reuniones el líder y miembros del comité sindical asistían a El Closet. Las vedettes eran de quinta categoría. Las comparó con Selene: “—Tú estás mejor que estas brujas—dijo Ultiminio” (127). Villanueva atento en la conversación, intervino diciendo que “—Selene hasta podría concursar en el Señorita México” (127). Al poco tiempo, “pasaron por televisión el final del Señorita México 1965. Ultiminio había invitado a dos ejecutivos de autobuses Flecha Roja a tomarse una copa” (127). Ultiminio recordó la insinuación de Villanueva hecha en El Closet. Frente a sus invitados declaró: “Yo no sé ni me importa si hay transa en el concurso, pero aquí entre ustedes me comprometo a que esta chamaca, que ocupa un lugar muy importante en mi vida, sea la ganadora del año entrante” (128). Ultiminio la llevó a inscribirse al concurso. Selene temía que los organizadores investigaran sus

antecedentes: el matrimonio con Baltasar, su pésima reputación entre los vecinos de Tacubaya y la vida que llevaba con Ultiminio (129).

Obtiene sin dificultad el Señorita Distrito Federal, para el certamen nacional sigue la misma inercia mediante el espaldarazo de su padrino; el certamen era auspiciado por la Secretaría de Turismo y organizado por Marilú Dorantes. Con ambos personajes, Selene inicia una relación dinámica que sirve doblemente para encarnar y desvirtuar las bases de la competencia con componendas políticas y, al mismo tiempo, subvierte la intención del discurso dominante, cuyo verdadero objetivo es imponer mediante los certámenes un modelo de belleza único a nivel global. El acercamiento del texto con la historia de la época fija la representación de este discurso inherente en el concurso de belleza en función del *statu quo* y la estructura política gubernamental de los sesenta, el cual permite una mezcla de proyectos que se contraponen y a la vez legitiman a Selene como personaje intersticial. Pensar en los proyectos modernizadores del gobierno mexicano de la época que trató impulsar modelos de desarrollo puestos en práctica armónicamente por los estadounidenses, pero sin combatir la pobreza ni la corrupción en todas las esferas como tampoco la desigualdad, tuvo como resultado un proyecto fallido, en el sentido de que la modernidad no fue y ni ha sido considerada como un bien colectivo sino sólo para unos cuantos. En este sentido, *Señorita México* es un texto que ejemplifica estas contradicciones, y Selene, en su discurrir entre instituciones mediáticas y gubernamentales, sin olvidar que ella proviene de una clase social marginada, al hacer estos traslapes, se sitúa en intersticios culturales que proyectan

fehacientemente las irregularidades que terminan por socavar la modernidad y el progreso de México. El concurso de belleza como artefacto cultural importado es un claro ejemplo de este anhelo político por echar andar una maquinaria que no encaja en la realidad nacional. Banet-Weiser, al respecto, manifiesta sobre los concursos de belleza que: “The complex interplay between the local and the national is clearly modeled upon an even broader, international plane, where the national and international are mutually constitutive in the field of representational politics” (181). La obsesión por adoptar nuevos modelos de industrialización e impulsar el progreso fue acogida en el segundo sexenio de la década del sesenta, por el presidente Gustavo Díaz Ordaz que gobernó a México de 1964 a 1970. Pero en una época de cataclismos que inculcó la contracultura y el rechazo en contra de los Estados Unidos por su injerencia en Latinoamérica, de la reivindicación de las teorías feministas, de las manifestaciones en contra de la guerra en el sudeste asiático y de los movimientos estudiantiles a nivel mundial, fue un régimen marcado por la guerra sucia y la matanza de estudiantes en la Plaza Tlatelolco en 1968, mismo año de los Juegos Olímpicos celebrados en México, asimismo por la corrupción en todos los niveles.

El concurso en el texto denota el *statu quo* de la época. Era la oportunidad para que participaran jóvenes pudientes, como la “Señorita Nuevo León era hija de un comerciante multimillonario y el padre de Miss Tabasco, poderoso cacique y jerarca del PRI, quitaba y ponía gobernadores en su estado”(122). Sin embargo se sobrepuso la corrupción sindical para darle la gloria a una mujer que no era pudiente

sino la amante de un líder carismático. La noche de la final del certamen, Marilú recibió una llamada en una esquina del vestidor:

[...] hablaba por teléfono tapándose la oreja para escuchar en medio del barullo. ¿Con quién hablaría? ¿Con el interventor de Gobernación? ¿Con el presidente del jurado? [...] Su mutismo era desconcertante. [...] Ultiminio había llevado a su capricho al extremo de invertir dinero para que triunfara. Marilú tenía que estar metida en el chanchullo. (121-22)

Una vez que las hijas de los pudientes fueron descalificadas, sintió que el cetro ya le pertenecía pero casi “lloró de coraje al descubrir la colosal perfección del culo de la Señorita Yucatán, que hasta entonces le había pasado inadvertido” (122). En el camerino, Selene recibió una llamada de Ultiminio para decirle: “—¿No te decía yo que seguro ibas a ganar?” (123). Luego el narrador asienta con su irónica contundencia que “durante un año explotaría el monopolio de belleza. Y lo más fabuloso era que no había hecho nada para merecerlo” (125).

El narrador ubica esta parte de la novela en una época de trampas y apariencias, desfigurada y corrupta, donde la corrupción ya era un subterfugio pragmático y el soborno no sólo era para que se permitieran irregularidades sino para que la economía y los intereses personales pudieran funcionar (de la Peña 114). Según *Señorita México*, la corrupción y el simulacro forman parte del ritual político del certamen de belleza. Dicho en otras palabras: el certamen de belleza pertenece al

orden del simulacro político-cultural de una comunidad creada por el poder. Selene, sin tener conciencia plena de sí, se transforma por homologación en el pretendido desarrollo nacional. No es para menos que la primera etapa de la vida adulta de Selene se desarrolla paralelamente al proyecto de modernización en México, en el segundo tercio de la década del sesenta, justo cuando “por diversos rumbos del espectáculo político, ya no se quiso tanto, como antes, lograr un nicho y una función mayores en el Altar Revolucionario: se empezó a buscar otro tipo de ser simbólico, de orden mítico o ritual, de escala de valores” (Blanco 130). La estrategia era importar nuevos modelos de cultura que derivaran en progreso y desarrollo, aunque en la realidad resultara evidente su mal engaste. El concurso de belleza le permite a Selene la ocasión de exhibirse públicamente con atuendos extravagantes, segura de sí misma y triunfadora en todos los aspectos. También prometía la posibilidad de vender una imagen fácil de imitar por parte del público femenino. Al cabo, el naciente sistema televisivo, en sintonía con el poder gubernamental, se encargaría de difundir no sólo la imagen representativa del triunfo, sino igualmente la de convencer a la persona que tiene poder, prestancia, dominio, belleza y vigor solamente a través de su función como consumidor (Blanco 25).

Pero de la homología entre Selene Sepúlveda, como alegoría de la modernidad, y la sociedad de masas en tanto consumidores, muestra un modelo cultural pobre y revela, en otro sentido, que “la vida económica se compone de gentes orientadas exclusivamente a producir valores de cambio, valores degradados” (Goldmann 25). Por eso, en palabras de José Joaquín Blanco, somos hoy en día

menos parecidos a nuestra ‘identidad nacional’ que a otros países subdesarrollados, como nosotros: mal modernizados, peor urbanizados, industrializados a fuerzas, consumistas, tecnificados al más o menos. Añade que México tiene una identidad internacional: la del capitalismo del subdesarrollo, lo mismo en México que en Kenia, en Colombia o en Irán —países que también van perdiendo sus diferencias o identidades nacionales, su alteridad, para integrarse a la cultura, al modo de vida impuesto por el capitalismo del subdesarrollo (12). En ese reacomodo del campo de poder en el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz, las políticas culturales tomaron un viraje radical, puesto que el Estado le urgía seguidamente cambiar las ofertas culturales a través de los medios masivos de comunicación.

El certamen de belleza se lee también como una verdad mediática y una seducción institucionalizada de una comunidad que no favorece el desarrollo y que, para colmo, el ideal comunitario se desdibuja y también contamina el imaginario de los personajes, porque trata de imponer una sensibilidad y percepción falsas. Es un discurso dominante demasiado permisivo donde los intereses políticos y económicos superan el tema de la belleza, que es su razón de ser. Al permearse, la seducción toma lugar y se propaga hasta hacer visible un simulacro, un montaje de la realidad. Se puede decir junto con Baudrillard que el poder de un certamen de belleza radica en que es un espectáculo político y un modelo de simulación (66). Enrique Serna interioriza y orienta el tema del certamen de belleza hacia la simulación política.

La modernidad y el cosmopolitismo de Selene no era más que un risa fingida, “puesta en la cara desde que ganó el concurso, como parte de un disfraz que se le

había pegado a la piel” (7), apunta el narrador. El disfraz demuestra el conflicto de la cultura mexicana, su dependencia que ha manifestado por modelos culturales foráneos diseñados en países desarrollados que, al tratar de incorporarlos a la estructura nacional, como si fuera una comunidad ideal, se distorsionan. De otra manera, también enfatiza en la instrumentalización de modelos, la radical transición en las ofertas culturales de la época orientadas a la cultura del consumo; y no por nada, antes de segar su propia vida inhalando el gas emanado de la estufa de su departamento, Selene ocupaba su tiempo libre consumiendo lo que tenía a su alcance: se nutre como consumidora voraz de la comida chatarra, como espectadora ingenua de los medios masivos viendo melodramas y telenovelas todas las tardes, obligada a reproducir las seducciones que la acosaban desde que era un adolescente, las cuales la orillaron de la verdad, en cuyo sentido descansa la seducción, de acuerdo a Baudrillard: “Se-ducere: llevar a parte, desviar de la vía” (27). Finalmente, los concursos de belleza se convierten en acciones que junto con espectacularizar el tema de la identidad nacional, ponen en escena no sólo problemáticas y modelos de sociedad (Pequeño 115), sino que también, como es el caso de Selene, alteran radicalmente la vida del sujeto, sin menoscabo de su propia intimidad, y también crean una comunidad bastante falsa encarnada en una cortesana de lujo, encumbrada por los medios de comunicación masivos. En la novela se percibe la lógica de una comunidad que insiste no en la cohesión del compartir sentimental de valores e ideales para enriquecer la comunidad en términos del progreso y desarrollo, sino en



un simulacro que termina por marginar a Selene de toda posibilidad para fundar una comunidad que evite caer en lo dionisiaco, con un rostro peyorativo.

### La intimidad marginal y los cambios emocionales de la cultura mexicana

La vida de Selene Sepúlveda está marcada por una compulsiva actividad sexual iniciada en su adolescencia con su primo hermano Arturo Dávalos. Una vez que abandona a su primer esposo, Baltasar, el adulterio será el *leitmotiv* que rijan su vida antes y después de haber obtenido el cetro de belleza. Reivindica el goce a través de la ilegitimidad de los placeres porque son para ella el trampolín para realizar sus anhelos. En el transcurso y después de la ruptura de su segundo matrimonio con Rodolfo Hinojosa, un policía judicial corrupto, el devaneo sexual continúa siendo la constante, pero su orientación sexual toma un rumbo distinto, mediante el amor confluyente y la sexualidad plástica, cuando conoce a Iris en el cabaret el Faraón de Nativitas, donde trabajan como vedettes. Estas tres fases de la vida sexual de Selene (su despertar sexual con su propio primo, su infidelidad en el matrimonio y su experiencia homosexual) se explorarán para determinar la subjetividad intersticial-marginal del personaje, la cual llega a situarse en las entrañas de la categoría cultural de la corrupción, misma que tiene implicaciones

alegóricas con las representaciones discursivas y modernizadoras de las instituciones del Estado-nación, la familia y los amores infieles.

La intimidad de Selene está mediada por dos perspectivas: la introspección del narrador en tercera persona y la narración que hace de sí misma frente al reportero. Por un lado, el narrador se encarga de subrayar que uno de los rasgos importantes de la intimidad de Selene está signado por una compulsiva vida sexual, y por el otro, Selene trata de escamotearlo o matizarlo. La intimidad no sólo radica en su cuerpo sino que se nutre al mismo tiempo de deseos y frustraciones. Aficionada a las frases hechas y cursis, Selene le comenta al reportero que “Hace poco anunciaron una película de Julio Iglesias con una frase rebonita: no basta con triunfar en los escenarios, es en la intimidad donde se triunfa o se fracasa” (110). La postura de Selene hacia lo íntimo define su posición intersticial-marginal, quien con sus actos y contactos proporciona una faceta más para subrayar la rigidez patriarcal de las instituciones del Estado-nación, poniendo en perspectiva una comunidad regida por una mafia que sólo satisface sus deseos personales y al mismo tiempo proporciona, mal que bien, una idea clara para sostener que la corrupción es un valor dominante.

Mi aportación a este apartado es equiparar la intimidad y la libido de Selene con su búsqueda de comunidad en medio de un ambiente predominantemente masculino y patriarcal, con el objetivo de interpretar la cultura mexicana en las tres décadas a las que hace referencia la novela de Serna: los 60, los 70 y los 80. La propensión de Selene al engaño es equiparable al que manifiestan las instituciones

gubernamentales y familiares, encarnadas en el líder sindical Ultiminio Santa Cruz, su amante de cabecera; el licenciado y Senador Escalante, su amante episódico; Rodolfo Hinojosa, su ex-esposo, un policía corrupto; y finalmente, en los casos de infidelidad e incesto en el seno de su propia familia. La premisa principal es correlativa a la tesis de Doris Sommer que equiparó el romance con la política nacional en la novela decimonónica latinoamericana. Hago la referencia sólo para retomar la idea del amor fracasado y el amor imposible en contextos culturales radicales. De hecho, tanto en las narraciones fundacionales del XIX como en esta novela de Serna prevalece una intimidad conflictiva al momento de extrapolarse al proyecto de modernidad, porque—como señala Sommer—“Los sentimientos subjetivos personales podrían engendrar resultados nacionales objetivos” (“Un círculo de deseo” 5). En términos arqueológicos hay puntos de contacto entre un sentimiento anacrónico del siglo XIX y un impulso libidinal de finales de siglo XX. Selene no lidera ni propone cambios para lograr la unidad nacional deseada como sucede en las novelas decimonónicas, pero al situarse y relacionarse con personajes vinculados a la política nacional, sí exhibe cierta incapacidad, por su falta de agencia, de impulsar la modernidad y los cambios de valor, aunque también puede verse como un logro el hecho de que ella exhibe las entrañas de esas comunidades cerradas compuestas por políticos y sindicalistas corruptos, que parecen imposibles de ser modificadas. El exceso de libido y el deseo patológico de los personajes una vez que se homologan con las instituciones, se superponen a la idea de modernidad comunitaria. “El erotismo y la política vienen de la mano” (“Un círculo de deseo” 4),

advierte Sommer. En consecuencia, los temas vectores de *Señorita México* (la intimidad sexual, el amor adúltero y la infidelidad nacional), se transmutan en la concepción de una modernidad problemática y transgresora que atomiza las instituciones que la representan; asimismo exhibe una sociedad cerrada y contradictoria que anula la posibilidad de conformar una comunidad con perspectiva de desarrollo y progreso. Si Sommer calificó a los personajes decimonónicos como “sujetos de irregular modernización” (“Un círculo de deseo” 2), los de Serna son los encargados de prolongar esta categoría de modernidad adulterada, carentes de credibilidad pública y privada, quienes a un tiempo son los portadores coyunturales del espíritu y las emociones culturales de la época comunitaria que reconstruye la novela. En las novelas *El seductor de la patria* (1999) y *Ángeles del abismo* (2004), la primera situada en el siglo XIX y la otra en la época de la colonia, Serna explora también el tema de la corrupción del sistema político y clerical. En *El seductor* percibe un orden normativo basado en las decisiones tomadas por un solo hombre con un poder omnisciente y brutal; en *Ángeles*, la labor de la comunidad eclesiástica no tiene límites, sus transgresiones rebasan las fronteras entre lo político, lo secular y lo religioso. Con fuerte desapego a la labor cristianizante, el clero se inmiscuye en escándalos, en juicios parciales por parte del Santo Oficio, en abusos de toda índole y en persecuciones inquisitoriales en contra de quienes no se someten a la férula clerical o que pretenden engañar sin su consentimiento. Esta categoría mental corrupta de los personajes históricos o ficticios persiste en *Señorita México*, en clara conexión con las instituciones.

Giddens, que estudió las transformaciones de la intimidad en las últimas décadas, acuñó el concepto reflexividad institucional, siguiendo a Michel Foucault en cuanto que el desarrollo sexual como discurso se hace constitutivo de la realidad social que refleja. Matiza el concepto saber-poder del filósofo francés porque éste tiene una dirección fijada y única, mientras que la reflexividad institucional está en movimiento constante en sintonía con los nuevos cambios culturales. Así, Giddens proporciona una nueva terminología no sólo para comprensión de la intimidad sino también para la sexualidad, que permea la vida social de la comunidad de políticos y sindicalistas, concretamente las instituciones del estado-Nación y la familia. Con respecto de la reflexividad institucional, Giddens define:

Es institucional, porque constituye un elemento básico estructurante de la actividad social en las situaciones actuales. Es reflexivo en el sentido de que introduce los términos para describir la vida social, entrar en su rutina y transformarla [...]. La expansión de la reflexividad institucional es una característica que ha venido a definir a las sociedades modernas en un periodo relativamente reciente. La creciente movilidad geográfica, los medios de comunicación de masas y un gran acúmulo [sic] de diversos factores han erradicado elementos tradicionales de la vida social que habían resistido mucho tiempo –o se habían adaptado a la modernidad. La continua incorporación reflexiva del saber no sólo acrecienta la brecha, sino que proporciona

un ímpetu básico para los cambios que se producen, tanto en contextos personales como globales de acción. (37)

La intimidad personal, de esta manera, no sólo inmiscuye con la institución familiar sino que pasa a ocupar los territorios del poder político y la cultura en general. Es obvio que la carga semántica de la novela recae en Selene Sepúlveda, pero es palpable también la semejanza de los personajes secundarios (e institucionalizados, en la medida que estos los representan) con Selene en razón del simulacro, la codicia, el egoísmo y principalmente el adulterio; el adulterio en su doble acepción: del encuentro carnal entre una persona casada y otra que no sea su cónyuge, y la falsificación o el fraude de una modernidad adulterada. En *Señorita México*, por tanto, todos los personajes engañan o se engañan a sí mismos.

La infancia y la juventud de Selene están enmarcadas por un contexto familiar adulterado, empezando por la paternidad de Selene. El segundo embarazo de Catalina, la madre de Selene, “nunca estuvo en sus planes” (175). Con el nacimiento de Águeda, su primera hija, había jurado que no tendría más hijos. Por su parte, Sebastián, el padre de Selene, le tenía sin cuidado el embarazo, o que fuera niño o niña el fruto del vientre de su esposa: “Más que su nueva responsabilidad, le pesaba no recordar cómo y en qué circunstancias había engendrado a la criatura [...]. Merecido se lo tenía por andar en la borrachera” (176). Casimiro, un joven jugador de fútbol soccer, estaba más nervioso que su propio hermano Sebastián, “a juzgar por la manera como relamía su bigotito de adolescente” (176), en el día del

alumbramiento en una clínica del ISSSTE (Instituto de la Seguridad Social para los Trabajadores del Estado). Al poco tiempo, salió la enfermera con la recién nacida en los brazos y preguntó: “— ¿Quién es el papá? Ruborizado, Casimiro señaló a Sebastián, que se levantó a conocer el fruto de su laguna mental” (176). El nacimiento de Selene, que corresponde a la escena final de la novela, plantea de origen el factor aleatorio de su existencia; y además explica el inicio de su historia emocional y la incógnita sobre la identidad de su verdadero progenitor, que ella nunca lograría despejar ni hasta en el momento de su muerte, justo en el inicio de la novela. Con el alumbramiento de Selene, que es íntimo porque está reservado exclusivamente para los familiares, por un lado y, por otro, es adúltero porque ella fue concebida a partir de una relación extramarital.

El yo de Selene empieza a moldearse bajo la categoría cultural del sentimiento adulterado, que alude, como señala Claudio Lomnitz al momento en que liga culturalmente el actor social con el cuerpo político, “a una genealogía de la corrupción que establece una línea continua e ininterrumpida de corrupción que comienza, si no con los aztecas, cuando menos con la Conquista española y se extiende a nuestros días” (7). En la primera fase de su vida, en la plenitud de la adolescencia, inicia su vida sexual con su primo hermano, Arturo Dávalos. Aunque fue una entrega mutua, el encuentro sexual es incestuoso. El incesto varía según el grado de ascendencia entre los parientes y según los patrones culturales y morales practicados por la familia. Como la madre, Selene oculta sus verdaderos sentimientos, en tanto Arturo se escuda en la indiferencia una vez que le había

abierto “su botón de rosa” (164). Posteriormente, la madre notó la hostilidad en los primos, pero “dedujo que se habían peleado por alguna tontería (Selene se quejaba con frecuencia de que Arturo le robaba sus colores) y los obligó a darse un beso en señal de concordia” (165). Ambos entendieron las reglas del juego sexual: amarse en la clandestinidad y fingir una mutua indiferencia ante el resto de la familia.

Selene, sin embargo, “lo aborrecía por cobarde, hipócrita y abusivo” (165). Pero “cada noche, Arturo encontraba en la cama de su prima una mujer distinta: muslos mejor torneados, inesperados relieves en el pecho, carne renovada en esplendor floreciente. El amor la moldeaba. Cumpliendo un pacto sobreentendido, se trataban durante el día con lejana cordialidad. Ni cuando los dejaban solos hablaban de amor” (166). En esta parte de la narración que permite al lector ingresar a la intimidad de la alcoba, toma fuerza el concepto de romance nacional, parafraseando un término de Sommer, ejemplificado entre Catalina y Sebastián, sin dejar de lado la relación incestuosa entre los primos de primer grado. Así, la familia de Selene Sepúlveda codifica alegóricamente a la nación y se representa como una identidad inestable. Catalina y Selene canalizan sus energías mediante el engaño; la intimidad sexual para ambas constituye la refundación de un *pathos* familiar equivalente al proceso de modernización de México (especialmente el concurso de belleza como discurso dominante importado), que pasa por encima la honra, la fidelidad y los lazos de parentesco.



Esta alegoría erótico-familiar comparada con los discursos fundacionales del siglo XIX, muestra una diferencia clara con respecto de los papeles hegemónicos del padre y señor de la casa. Como elevadorista, además de “gordo, inoloro, calvo y gris” (170), Sebastián contribuye en lo económico pero emocionalmente no influye en el hogar, tampoco funge como guía patriarcal ni mucho menos transmite valores, puesto que vive en una marginalidad sentimental, cuando las mujeres de la casa son las que ponen en práctica relaciones amoratorias clandestinas y adúlteras. El desplazamiento del padre se puede interpretar como una característica positiva de los cambios culturales en las sociedades posmodernas, en los que, según Gilles Lipovestky, “la mujer asume un completo autocontrol de sus emociones para gobernarse a sí mismas en la indeterminación del futuro” (28). Podría objetarse que tanto la madre como Selene dependen económicamente, pero en cuanto a las pulsiones, ellas no dejan de gobernar sus inquietudes. La familia como microcosmos de la nación se representa como un estamento donde los cambios, en lo que respecta a la tradición, las convenciones patriarcales, la ética y la moral sexuales, son abruptos y negativamente revelan un desfase entre la modernidad y la mentalidad familiar de los personajes. Giddens subrayó que una de las características de la reflexividad institucional constituía el vehículo para los cambios estructurales de la vida social, especialmente las prácticas tradicionales. En otras palabras, la reflexividad institucional se debe a la sensibilidad y a la buena orientación del o de los sujetos que conforman las instituciones que conforman las sociedades modernas. No obstante, la familia institucional que explora *Señorita México* no está a la altura

de estos cambios: la sexualidad no se reprime pero es transgresora y atenta contra los valores de la familia, los verdaderos sentimientos se esconden a cambio de una libido que satisface el deseo pero en el fondo es frustrada. La familia de Selene proporciona un claro ejemplo del deseo por lograr la emancipación emocional de la mujer y la transformación de la intimidad en una comunidad ideal, pero surgen de nuevamente las tensiones entre la tradición y la modernidad, dificultando así una evolución que impida las repercusiones éticas y morales.

Todas las instituciones aspiran a la perfección y al estar incorporada a la ley, a las normas y los códigos, procuran cierto grado de bienestar e idealidad (Giddens 38). Pero la familia como institución ética y sexual no está del todo determinada por consideraciones racionales. Si a la ley le importa el sexo para reforzar la ética sexual, al mismo tiempo que legitima el matrimonio y le da validez al divorcio, no logra intervenir en la esfera personal para determinar los sentimientos. Selene y Catalina no aman lo prohibido, sino que viven en mundos con pocas posibilidades y por eso desean escapar de ellos; ante estas condiciones, se vuelven adúlteras y violan normas deliberadamente. Lo mismo ocurre con las instituciones que representan el líder sindical Ultiminio Santa Cruz, el policía judicial Rodolfo Hinojosa y el Senador Escalante, puesto que subyace una intimidad sexual de parte de estos personajes que no sólo violentan códigos y leyes, sino que no asimilan y tampoco saben canalizar la energía modernizadora que implícitamente son portadoras las instituciones. Mediante un proceso metonímico, las instituciones son el reflejo de los vicios y las anomalías de los personajes.

Selene se casa con Baltasar, pero no por amor sino para escaparse de las carencias familiares una vez que Don Sebastián había perdido la vida, “víctima de cirrosis hepática” (154). Ella seguía queriendo a Arturo, su amante secreto. Sin embargo, las finanzas familiares eran exiguas, el sueldo de Águeda, su hermana mayor, como “secretaria no bastaba para compensar el del difunto” (154-155). Por tanto, decide casarse con Baltasar para aligerar “la carga que Águeda se había echado a costas” (155). La miseria doméstica que trataba de huir se prolonga con Baltasar, y lo abandona porque esa “realidad le exigía envejecer antes de tiempo, aseñorarse, renunciar a cualquier amor que no estuviera cubierto por una pátina gris” (155). El encuentro con Ultiminio Santa Cruz, hombre poderoso del sindicato de transportistas, le permite como amante llevar una vida rodeada de lujos extravagantes y la oportunidad de borrar de su memoria su fallido matrimonio a sus escasos diecinueve años: “A cambio de tantos lujos, Ultiminio sólo le pedía que fuera dócil en la intimidad y atenta con sus invitados” (130). Ultiminio extorsionaba a sus agremiados, contaba además con una jugosa “cuenta personal, nutrida de ‘cooperaciones voluntarias’ que los patrones entregaban al comité para propiciar su actitud comprensiva y conciliadora en las revisiones de contratos” (131). Cuando Selene retorna de su viaje por Europa, tras su fracaso en el certamen Miss Universo celebrado en Nueva York, se entera vía telefónica que Ultiminio, “el líder sindical que podía ser su padre” (106), había fallecido: “—El señor Santa Cruz murió la semana pasada, señorita. Estamos de luto aquí en el sindicato...” (98). En los estudios Churubusco conoció a Rodolfo Hinojosa, donde Selene “hacía su tercera

presentación estelar en el cine mexicano” (85), en tanto Rodolfo cumplía un encargo del Senador Escalante, “que le había ordenado proteger día y noche a una baladista —su favorita de entonces—metida en problemas de narcotráfico” (84-85). Hábil en los negocios sucios, el policía judicial “era un mago en materia de trámites y remuneró generosamente a un juez que adecentó el borrascoso pasado de Selene haciendo perdidiza el acta de su primer matrimonio” (84). Corrompió hasta la autoridad clerical, puesto que ella se “había casado por la Iglesia, y la muerte no la separaba todavía de Baltasar [...] le consiguió una falsa fe de bautizo para que Dios se hiciera de la vista gorda” (84). De acuerdo a Lomnitz, la corrupción como categoría cultural forma parte tanto del discurso político de las instituciones representadas en la novela como del sentido común de los personajes, la cual no se lleva a cabo sin la aceptación mutua de las partes implicadas. De las múltiples acepciones que Lomnitz recoge del término, tienen en común la adulteración, la pérdida de inocencia por seducción, la destrucción de la pureza, la degradación y la descomposición, cuya etimología deriva del latín *corrompere*, que significa ‘romper juntos’ (12-13).

La corrupción de las virtudes íntimas y públicas es vista como un enemigo de la sociedad y de las buenas costumbres (Lomnitz 13). Si en la noción de corrupción, siguiendo a Lomnitz, implica complicidad, discreción y el secreto, esto provoca que el Estado, mediante una representación metafórica, se convierta en un cuerpo político corrompido por los vicios de los personajes, como si fuesen parásitos o agentes de

infección (13). Cada quien situado en los niveles jerárquicos del poder institucional, Rodolfo como policía de la Procuraduría de Justicia y Escalante como Senador de la República no sólo medran a costillas de ese poder discursivo que encarnan y que al mismo tiempo les procura distinción social, sino que el contubernio se traslapa incluso hasta con la intimidad de los sentimientos. Al relacionarse con estos personajes, Selene ejemplifica una vez más su dinámica intersticial (*in between*), de entrar y salir de las instituciones pero como no procura cambios, ella se queda marginada y en calidad de víctima. Con estos ejemplos de contactos emocionales, ella entre y sale, en sentido figurado, de las instituciones del Estado, lo cual acentúa la falta de reflexividad institucional porque ninguno de ellos las reorienta hacia los senderos del desarrollo colectivo. De modo que las instituciones, encarnadas en estos personajes, crean distorsiones y refuerzan el argumento que se ha sostenido aquí al decir que las instituciones son el reflejo de estas conductas humanas. Como dice Lomnitz, la corrupción es también un juego de complicidades y discreciones. Selene, en este sentido, está dentro del sistema de corrupciones. Primero accedió al juego de frivolidades del espectáculo, después siguió con la misma inercia, dejándose llevar por sus pulsiones sexuales discurriendo por las redes de seducciones tejidas por sindicalistas y políticos, como la de esa noche cuando ella, a partir de la irónica condición de víctima-victimaria, se deja persuadir por los encantamientos del Senador.

Rodolfo se esfumó de la fiesta para que el Senador conquistara a Selene. Al hablar de modas, él le comentó que le fascinaba la minifalda y que por lo mismo

estaba en su estudio un proyecto de ley para hacerla obligatoria (72-73). Selene aceptó bailar con el Senador, quien aprovechaba para hacerle “caricias” que “se convirtieron en ardientes rasguños. Escalante se estaba poniendo cachondo y Selene no sabía cómo enfriarlo” (73). Selene “creyó engañar a Rodolfo, cuando en realidad él había preparado la ocasión” (74), porque “pretendía que el Senador le pagara ese gesto recomendándolo para la Jefatura de Servicios Periciales de la Procuraduría” (73). Ella en cambio, asumía estratégicamente que a causa del escarceo, el Senador “seduciría nada menos que a una Señorita México” (74). Una vez que cedió, Selene le “metió la lengua hasta el fondo de su cavidad bucal como si buscara un tesoro detrás de las encías” (75). La descripción de este segmento narrativo es notable en tanto que exhibe la hegemonía y la tradición pragmática del poder en México. Así como se establece, por un lado, los arreglos sentimentales en la esfera privada e íntima entre los personajes implicados, por otro, los pactos o arreglos políticos se promueven guiados por normas informales para consolidar la arbitrariedad en todos los niveles del Estado.

La tradición pragmática, sostiene Lomnitz, opera al margen de la ley y se convierte en parte reconocida y respetada del sistema mexicano, un sistema con su propia normatividad y con un código doble (28). Este código doble encarnado en el líder sindical, el Senador, el policía judicial y Selene misma, “quien pronto adivinó que su marido ascendía en la Procu por obra de sus descuidos” (76), es el paradigma que priva la intimidad de los personajes en la novela. Lomnitz describe la corrupción como un enemigo microscópico y oculto que roe los órganos internos del cuerpo

político (29). Esta metáfora articula la relación entre lo individual y colectivo: la sociedad es figurada como un cuerpo, el ciudadano es como una célula, y el ciudadano corrupto es como una célula cancerosa (14). *Señorita México* insiste en este modo de ser estático e inmutable del sistema, donde los personajes minan la idea de un bien público, donde es casi imposible crear una comunidad que intente revivificar las instituciones, porque está copado por un modelo que depende de los arreglos y corrupciones; al mismo tiempo pone de manifiesto, dentro de este discurso político de los personajes, “una apropiación privada de las funciones estatales” (Lomnitz 23).

No puede entenderse el concurso de belleza como parte del discurso dominante importado sin penetrar en la maquinaria del Estado y el concepto de modernidad. Aunque las tres fases de la vida de Selene corresponden al modelo político impuesto por el PRI, las dos primeras se vinculan con los gobiernos de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y Luis Echeverría (1970-1976), regímenes donde la corrupción fue el sello particular del poder y el sistema “funcionó relativamente bien y de acuerdo con un modelo de modernización y de economía era propiamente nacional. La crítica de la corrupción y de la ineficiencia de esta economía fue parte de la discusión política que sustentó las reformas del presidente Miguel de la Madrid” (Lomnitz 22). Por una parte, la corrupción gubernamental opera como un subtexto clave en *Señorita México*, las instituciones del Estado funcionan sobre la base de un bien particular y patrimonialista, sin el menoscabo de las obsesiones privadas de los personajes. Por otra, no es gratuito que el narrador en tercera persona

aluda a las tensiones y transgresiones en contra del movimiento estudiantil de 1968, y los personajes investidos por el manto institucional del poder sean los encargados en reprimirlo. En ese suceso sangriento en que perdieron la vida decenas de estudiantes, a Rodolfo le sonrió la fortuna y a Selene “le daba gusto que su marido prosperara del modo que fuera” (77). Rodolfo se compró un Mercedes Benz. “Decía que sus superiores—no sólo el Senador sino también el jefe Cueto y otros políticos —le estaban muy agradecidos” (77). El narrador señala que el Senador “Escalante cayó en el ostracismo al terminar el sexenio de Díaz Ordaz. Ignorado por el nuevo presidente, que no había sido su candidato a la silla, se retiró con todo y doblones a Zacatecas” (78). Igualmente, Rodolfo “tampoco veía claro su futuro en la nueva administración” (78). La maquinaria del Estado, por el contrario, aunque transforma sus agentes sociales, continua con la misma inercia, orientada al mantenimiento de la desobediencia de la ley y al usufructo patrimonialista, porque—incluso con el nuevo gobierno—la descomposición institucional seguía su curso “en los relatos de secuestros y asaltos bancarios” (79). En este sentido, siguiendo a Sommer, si México logró institucionalizar la Revolución Mexicana como estrategia de control (Sommer *Ficciones* 46); por su parte, los gobiernos de Díaz Ordaz, Echeverría y de la Madrid, y *Señorita México* como muestra, profundizaron la corrupción institucional como estrategia de control.

Estas tensiones de la novela de orden público transgreden la reflexividad institucional. El progreso como motor de la modernidad sólo es visible de manera individual; en grado hiperbólico los personajes son incapaces de que las instituciones



produzcan una modernidad homogénea. Siguiendo a Sommer, a falta de antagonismos, el bien público se entrelaza con el deseo privado y a falta de otros modelos de romance, de amantes genuinos que no devasten la familia, el matrimonio y la prosperidad, se erige lo que alegóricamente se podría calificar como la infidelidad nacional, en virtud de que se erotizan las instituciones sin que haya nada productivo. En este sentido, *Señorita México* establece un diálogo con las novelas decimonónicas con respecto de conjugar el erotismo y la política, donde “la intimidad sexual, aquello que parece ser lo más privado resulta a final de cuentas de un dominio vergonzosamente público”, según Sommer (*Ficciones* 48). En la tercera fase de la vida de Selene, cuando ya “habían pasado siete años que Rodolfo la obligó a retirarse de la farándula” (50), las tensiones del orden privado—una vez que lo abandona—la sitúan en medio de una verdad cruda y con pocas posibilidades de recuperar la estabilidad económica y emocional.

Selene se queda en la miseria tras perder el juicio de divorcio en contra de Rodolfo. Marilú Dorantes, la responsable de organizar los concursos de belleza en México, vuelve a aparecer en su vida, esta vez como madrota. En su versátil papel de celestina, “le telefoneaba para indicarle dónde y con quién tendría una cita. Sus clientes eran funcionarios de gobierno, ganaderos en viaje de reventón a la capital, niños bien despidiéndose de la virginidad o de la soltería” (49). Este negocio la hizo prosperar, liquidó sus deudas y como regla laboral “nunca llevaba hombres al departamento: si querían acostarse con una Miss México (aunque fuera de segunda mano), que pagaran una buena suite en la Zona Rosa” (49). Su pulsión sexual seguía

intacta, pero su cuerpo revelaba un deterioro físico y empezaba a embarnecerse. Selene opta por buscar otra manera menos aleatoria para ganarse el sustento. La contratan en el cabaret de segunda El Faraón de Nativitas, donde además de exhibir la redondez de su cuerpo semidesnudo, tiene la oportunidad de poner en práctica danzas exóticas, no sin “añadir a su atuendo la banda de Señorita México” (50). En esta fase, la intimidad sexual de Selene, la cual compartía con anterioridad con hombres igualmente poseídos por esa libido compulsiva, adquiere un giro radical al conocer otro tipo de placer, amor y deseo con Iris, su compañera de trabajo. Esto permite al mismo tiempo plantear que la marginalidad de Selene se debe, más allá de su falta de agencia y poca versatilidad, a que manifiesta un sentimiento societal comunitario radicalmente opuesto a la dinámica cultural que sí propone en su relación con Iris, quien se convierte en su compañera sexual en el último periodo de su vida. Dicha faceta se trata de una perspectiva íntima y para verla desde un sentido comunitario, en el sentido de que trabajan juntas en el cabaret y son vistas por un público lascivos, es necesario resaltar una visión social de una comunidad heterogénea que sólo comparte emociones; además, permite plantear la paradoja y las dificultades para concretar el deseo de comunidad, de un estar juntos sin tensiones ni contingencias. Sin embargo, tras sostener la relación amorosa con Iris, muestra el alba de ese deseo comunitario, si leemos su relación como un sueño de unidad comunitario.

Las audacias sexuales de Selene, de acuerdo a su largo historial, fueron (auto) promovidas pero compartidas con hombres; la que experimenta con Iris se sale de

ese patrón con respecto de su orientación sexual. Termina no sólo compartiendo el mismo departamento mugroso con ella, sino también el destino de sus placeres y sentimientos hasta el momento de su muerte. Su homosexualidad es un tema que nunca toca en la entrevista con el reportero. Sin embargo, el narrador en tercera persona logra tejer las consecuencias de este repentino cambio en sus preferencias, desde el punto de vista de Iris, quien por lo visto no veía a Selene como su pareja sentimental sino que se consideraba como el instrumento para que Selene recupere la estabilidad emocional. El deseo de Iris se fundaba en que “su amiga recobrara la dignidad y el amor propio como había recobrado la capacidad de amar y para ello era necesario vigilarla de cerca” (30). Esta transformación en la intimidad sexual de Selene forma parte de los cambios en la reflexividad institucional planteada por Giddens, que va ligada a la práctica de una sexualidad plástica, la cual establece condiciones que pueden producir una reconciliación de los sexos o en ambos sexos (144).

La sexualidad plástica, explica Giddens, si se desarrolla plenamente, implica una actitud neutral hacia el pene (132). Interpretando sus ideas, el sexo lesbiano le concede a Selene un mayor nivel de comunicación y entendimiento, pero aún más la distribución del poder y la confianza que no tuvo con los hombres, quienes siempre la consideraron un objeto sexual (131-32). Por tanto, el sexo lesbiano aparece aquí con mayor éxito. En compañía de Iris, Selene encuentra el equilibrio de su yo narrativo, “un darse psicológico” (Giddens 129) que le permite una relación dialéctica diferente, sin la práctica de un erotismo que ponga en crisis sus nuevas

emociones. El narrador inmiscuye al lector en una sola escena de amor lesbiano entre Selene e Iris. Como contorsionista, Iris supo tocar—mediante un *ars erotica* poco ortodoxa—las partes vulnerables del cuerpo de Selene. Con uno de sus pies:

Se internó por el escote de la blusa para acariciarla por dentro [...].

Era imposible resistirse a una fricción tan delicada y al mismo tiempo tan procaz. Hizo un tímido intento de retirar el pie invasor, pero se arrepintió y el lugar de apartarlo se lo pasó al otro seno [...]. ¿Cómo pudo Iris besarla en la boca sin interrumpir esa caricia? [...]. Y ella, ¿por qué se quedó quieta, permitiéndolo todo? [...]. Pero lo que más le inquietaba era la sospecha de haber descubierto demasiado tarde los placeres prohibidos. (33)

En cierta medida, esta descripción narrativa se lee como una muestra fehaciente del nacimiento de un amor confluyente contrario al amor romántico tradicional en la literatura. Para Giddens, el amor romántico se ha orientado específicamente hacia la pareja heterosexual, donde la mujer depende de una sujeción doméstica. Mientras que el amor confluyente presupone la igualdad en el dar y recibir emocional, es un modelo de relación pura, donde la sexualidad de una persona deber ser negociada como parte de una relación (64-65). De parte de Selene, como personaje marginal, hay una muestra de emancipación y subversión con respecto del papel concedido a los hombres a lo largo de la novela: dominantes y administradores del poder institucional que gravita en la familia, el matrimonio y el Estado. Esto no disuelve

las convenciones en que se rigen las relaciones sexuales ni inhibe la capacidad emocional del amor. Tampoco implica la decadencia de la sociedad. Más bien la novela insiste en que la verdadera reflexividad institucional se da mediante la práctica de una sexualidad plástica, de cara a los naufragios políticos, a la corrupciones e intentos fallidos para modernizar el país que ella misma evoca como un subtexto realmente inquietante.

Selene entiende el conflicto que supone el mantener una relación lésbica, “no por miedo al escándalo” sino porque “tenía otros motivos: la experiencia le había enseñado que no servía para la convivencia. O terminaba abandonándola o ella era la que explotaba y salía corriendo” (30). La sexualidad plástica le permite Selene acceder a lo que Giddens describe como a “una esfera que ya no contiene el detritus de las compulsiones externas, sino que en su lugar aparece como una forma entre otras de autoexploración y de construcción moral” (133). Las relaciones sexuales con Arturo Dávalos, Ultiminio Santa Cruz, el tesorero Villanueva, Rodolfo Hinojosa y el Senador Escalante están desprovistas de ternura. Sin embargo, Iris le ofrece una relación potencialmente desarrollada por una mayor igualdad en la pareja, con un poder equilibrado por el respeto y una pasión sutil, que impide la transgresión de su intimidad pero sí la transformación de ésta, y a cambio le procura una compañía gratificante porque Selene “necesitaba la respiración de su amiga mientras oía discos o veía la tele” (30). En la última fase de la vida de Selene, la sexualidad plástica y el amor confluyente con Iris son los únicos rasgos de otra faceta alternativa de la institución familiar que, de espaldas a la infidelidad nacional de los personajes

cargados del discurso político de la época, le conceden—si acaso—el único aspecto positivo de la novela porque puede equipararse como el deseo de una comunidad que le urge poner en práctica discursos modernizadores.

### La tentación arrepentida: el cuerpo como alegoría de la nación

En esta conclusión se reflexiona sobre una de las metáforas más antiguas: el cuerpo como alegoría nacional, visto por una comunidad que anhela la empatía, tomando en cuenta de que el cuerpo es la experiencia más cercana de la realidad. Serna dice en una entrevista que “*Señorita México* puede leerse como una representación de nuestra patria: nuestra mexicanidad en decadencia, nuestro nacionalismo fofo y celulítico, nuestra vida que pudo haber sido gloriosa y que ahora transcurre en un cabaret de segunda” (Carrera y Keizman 16). Serna emplea el cuerpo obeso de Selene como recurso alegórico del país para ejercer una crítica social demoledora, y así poner al descubierto los fracasos políticos y económicos que impiden afianzar las bases del progreso y la modernidad en el último trecho del siglo XX. El de Selene es un cuerpo que refleja la decadencia, la anarquía y la falta de orientación que impiden alcanzar tales propósitos. Y el cabaret donde pasó sus últimos días como vedette exótica, en el mítico cabaret Faraón de Nativitas, cuyo nombre remite al lector a las asociaciones más inmediatas con la cultura popular, no

sólo es el marco donde las adiposidades de Selene se exhiben para un público ansioso que clama por ver su cuerpo completamente desnudo, sino como el microcosmos del país. El concepto del cuerpo en *Señorita México* deja de ser una experiencia personal para encarnar un significado cultural alegórico. Con el transcurrir del tiempo, uno de sus verdugos, el cuerpo de Selene deja de seducir a los políticos con poder y a los amantes ocasionales. Del interés mediático que gozó cuando entonces lució la banda satinada de Señorita México en 1966, con un cuerpo despampanante, ahora sólo queda éste a expensas del morbo y el choteo de parte del público que acude al cabaret tan de dudosa calidad como los contenidos que publica el semanario *Farándula*, en la que la exhiben fotográficamente desangelada y gorda, sin atractivos cosméticos. El desgobierno y la anarquía del cuerpo de Selene, no implican actos de rebelión y protesta, sino la visión de una entidad corpórea desmoralizada, políticamente fallida y nulificada para la negociación. El cuerpo de Selene que soporta como sujeto sus riesgos y aventuras, también con su obesidad elocuente emite reflejos coyunturales de lo social. Su cuerpo no alcanza la categoría de lo sublime, la utopía del cuerpo hermoso no se cristaliza sino como corporeidad telúrica que revela la desnudez marginal de una modernidad malograda y también como imaginación de un país que no se pone de acuerdo para fundar una comunidad en la que quepan todos.

En *Señorita México* Serna fija su mirada en la superficie del cuerpo para enfatizar la decadencia y el fracaso como espectáculo, similar a los tópicos carnavalescos para el renacimiento de una nación que expone David Toscana en

*Santa María del Circo* (1998). La crítica social que hace Serna en *Señorita México* radica en sacar el fracaso de una modernidad que parece inalcanzable y situarla en la superficie corporal de Selene, para satisfacción o pena ajena de los lectores y el público que asiste al Faraón de Nativitas, como si fuera un acto de catarsis para aquellos que formaban esa comunidad de lascivos y beodos, al verla sostenida por los bailarines Paco y Raúl, quienes en la última rutina del show, “cruzaban la pista dando pasos cortos con una sonrisa de oreja a oreja para aparentar que la vedette pesaba como una pluma” (23). Una mujer gorda que ocupó la cima de la fama, pero que por los vertiginosos vaivenes de su vida perdió todo, excepto “su número—el estelar—que “era un *soft strip tease* en el que se quitaba primero la capa de reina, y luego la banda de Señorita México, que era la prenda más festejada por el público” (24). El cuerpo y la banda que lo ciñe establecen la alegoría y al mismo tiempo determinan el mensaje sobre la representación degradante y cínica del país.

El narrador de *Señorita México* ironiza con respecto del cuerpo deteriorado y la belleza exangüe de Selene al inicio de la novela: el “cuerpazo que en otro tiempo había enriquecido el patrimonio erótico nacional” (8), con el transcurrir del tiempo había perdido lozanía “y de su hermosura, pisoteada por años de abulia, sólo quedaban algunos vestigios” (11). Recurre a las fotos de ella publicadas en el semanario *Farándula*, que son las imágenes más recientes sobre su cuerpo tomadas poco antes de su suicidio, en las que destaca “sus nalgas con celulitis” (10) y “su papada colgante” (12). En el pasado quedaba aquella figura “de la frondosa morena de medidas 94-60-92” (12). Estas descripciones del cuerpo de Selene se



complementan y hacen eco con el espectro político del México reciente previo al Tratado de Libre Comercio (TLC) entre México, Estados Unidos y Canadá, entrado en vigor el 1 enero de 1994, e impulsado por el presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). En lugar de impulsar el progreso y la modernidad, especialmente para el país con menos oportunidades, prevaleció la ventaja de las empresas transnacionales sobre el bienestar colectivo. La labor grisácea en el ramo económico de Miguel de Madrid Hurtado (1982-1988), prefiguraba otra debacle con el presidente entrante, pero Salinas de Gortari reactivó la economía, de la mano de un populismo desenfrenado con el programa *Solidaridad* y el énfasis y puesta en marcha de un programa económico de corte neoliberal que culminó con la firma del TLC. Sin embargo, el mismo día en que entraba en vigor el TLC, cuando la nación todavía no se recuperaba del “error de diciembre”, que no sólo significaba la ruina del peso frente al dólar sino la peor crisis padecida en México en siglo XX, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), le declaraba la guerra al gobierno de Ernesto Zedillo (1994-2000) y al mismo tiempo exigía la reivindicación de los pueblos indígenas, injusta e históricamente marginados por el Estado (Casar 82; Meyer *Fin de régimen* 10-35; Oppenheimer 15; 129-170). Estos hechos de la historia reciente tienen vínculos con la corporeidad y representación alegórica de Selene con la política nacional mexicana.

De modo que el cuerpo de Selene mantiene un registro dialéctico con la cultura política y encarna visiblemente el deterioro paulatino del país. Por la otra, la sociología del cuerpo concibe teóricamente que el cuerpo humano es una vieja

metáfora de las instituciones políticas y sociales, sostiene Bryan S. Turner. Y sin menoscabo de su consistencia natural y biológica, añade Turner, sus impulsos están determinados por la cultura, en tanto cuerpo exterior, y por el contexto histórico-social (26). El cuerpo de Selene no se pretende analizar desde su condición de género, sino en el contexto de la cultura, implícito en la sociedad urbana, secular, capitalista y un referente concreto, situado textualmente en 1986, cuando el presidente Miguel de la Madrid Hurtado se afanaba en hacer una limpieza anticorrupción con su campaña de moralización en la función pública<sup>10</sup>. Estas coyunturas marcan alegóricamente el cuerpo de Selene, quien al exhibir “la banda satinada de Señorita México, la cual ella la besaba y se la ponía en el corazón como diciendo ‘pobres pendejos, vienen a verme por este pedazo de tela que a mí me importa un carajo’” (24), como corolario de su rutina danzística en el Faraón de Nativitas para complacer a la concurrencia, manifiesta su despecho y también escenifica—como frente a un espejo—la realidad del país.

Al puntualizar el narrador que el cuerpo de Selene, cuando entonces le sobraba vigor y seducción, había sido parte del patrimonio erótico nacional, como amante del sindicalista Ultiminio Santa Cruz que apadrinó su triunfo en el concurso de belleza, trasluce la vieja práctica del régimen priísta (PRI; Partido Revolucionario Institucional) que gobernó al país desde 1929 hasta el año 2000, fecha histórica en que un partido con siglas distintas le arrebató el poder presidencial (PAN; Partido Acción Nacional). Su cuerpo satisfizo necesidades y gozó de las impudicias, pero implícitamente éste tenía un valor de uso. Con el sólo capital que le otorgaba su

cuerpo, Selene pone en evidencia la manera en que su cuerpo pasa a ocupar los terrenos de la asociación política, los mecanismos de la corrupción y la postergación de la modernidad, como si fuera la hipóstasis por la cual pende el país evocado por la novela: cuerpo político-corrupción-subdesarrollo.

El capital corporal de Selene que había deslumbrado a los operadores políticos, incluyendo la propia prensa y hasta el país entero, se marchitó al concursar en el Miss Universo. “En México había grandes esperanzas de que Selene triunfara o por lo menos quedara entre las finalistas. Por fin, después de varios tropiezos malinchistas, enviaban una verdadera belleza vernácula y no a rubias desabridas” (104). El tono sarcástico del narrador se recrudece al afirmar que “su cuerpo ya no le pertenecía”, sino que era un “bien de la nación” (124), una vez que Selene había obtenido el cetro de belleza mexicana y se disponía a representar a México en la justa internacional de beldades con cuerpos perfectos. Así, su cuerpo, “que Ultiminio había sobrevalorado al asegurarle que las caballonas europeas le hacían los mandados” (103), demostró los estigmas del subdesarrollo, porque ella misma al observar las admirables curvas de las europeas, llegó a la conclusión que “ni siquiera estaba segura de vencer a las chaparritas de Asia” (103). Mientras Selene “se veía en el espejo y examinaba su desangelado cuerpo: tenía caída la nalga derecha, flacas las pantorrillas, una fatal cintura que no se angostaba lo suficiente y senos de nodriza (los juguetes preferidos de Ultiminio) que se salían del brasier haciendo un desventajoso contraste con su trasero escueto y mezquino” (103), “el busto” de la señorita Inglaterra “era un parábola perfecta que ningún hombre podía ver sin

estremecerse” (103) y la “Miss España dominaba el arte de sonreír con todo el cuerpo” (103). La representación del cuerpo de Selene tiene significados, desde un punto de vista sociológico, político-sociales: una alegoría secular que capta la concepción de una nación débil en sus estructuras, incapaz de modernizarse, donde lo recurrente, pese al fracaso, es apostar por las apariencias.

La manera de presentarse y representarse, según el sociólogo David Le Breton, responde a una escenificación donde el sujeto depende de su apariencia corporal (81). En primer lugar, la apariencia implica, explica Le Breton, la manera de adornar el cuerpo con la vestimenta, la forma de peinarse y acicalar la cara, pero especialmente la manera de cuidar el cuerpo. En segundo lugar, constituye el aspecto físico, donde el sujeto tiene un escaso índice de maniobra: talla, peso y cualidades estéticas (81). La información que proporciona el cuerpo de Selene por sí mismo, más allá de la veneración lúbrica de sus amantes que la veían como si poseyera el cuerpo perfecto de una diosa, subraya que la apariencia es un recurso eficaz no sólo para embellecer el cuerpo, sino también para seducir en el terreno de la política, como hechizo y factor de cohesión social. La novela afirma la cohesión del público nacional con respecto de Selene, el público equiparado como una comunidad expectante, de lo contrario su derrota no habría significado un revés porque la comunidad creía en la posibilidad de que ella ganara el concurso de belleza, incluso la televisión mexicana confirmaba este sentimiento puesto que aseguraba que “había sido un robo” (93). De modo que había un consenso unánime entre la prensa y el sentir del público. Esto puede ser visto como un deseo de comunidad no planteado

por Selene sino por la comunidad misma que vio en ella elementos sentimientos de pertenencia. Pero Le Breton afirma arriba que el cuerpo en lo relativo a la talla y el peso, el sujeto tiene poco índice de maniobra. Selene era incapaz de controlar o impedir que los demás se percataran de su cuerpo deteriorado: “El fracaso en Miss Universo había devaluado su belleza” (97). Mas el cuerpo de Selene carece de un significado alegórico una vez que deja de representar a México. Y aunque es evidente su deterioro paulatino, especialmente por los comentarios de Rodolfo, con quien vivió “durante ocho años” (117) y ya en la etapa final de su matrimonio éste “descubrió el desgaste físico [...]. —Mira nomás, estás hecha una garra—y le puso en la cara un espejo de mano (55), la alegoría cobra su esencia dialéctica y el registro histórico del momento cuando ella decide usar como atractivo la banda de Señorita México. Desamparada de la familia y de sus amantes poderosos de turno, con su cuerpo obeso, “ningún empresario se interesó en contratarla hasta que tuvo la idea providencial de añadir a su atuendo la banda de Señorita México. Entonces varios tugurios se disputaron el show, pero la mejor oferta la hizo en dueño de El Faraón de Nativitas” (50). De esta manera, la banda no sólo le permite por contigüidad acceder al discurso social de la alegoría corporal y comunitaria, sino también aparentar en un escenario de segunda que sigue teniendo la misma legitimidad y el derecho de representar al país como lo había hecho en 1966. Sólo bajo estas circunstancias con la banda de satén cruzada al cuerpo, la alegoría tal como la concibe Sommer, pone en movimiento la ironía y su dimensión político-social.

Por esta razón, el narrador se acerca al lector como un juez severo, quien al referirse al cuerpo obeso de Selene privilegia la mofa por encima de cualquier rasgo sublime. La “defectuosa tortuga mexicana” (100) y “trasatlántico en medio de una tempestad” (23) son expresiones que oscilan entre la conjura y la burla. El contenido alegórico resalta cuando el narrador alude como si fuera una puesta en escena de la patria misma, donde el Faraón de Nativitas sirve de marco referencial para el espectáculo de la decadencia: “Selene nunca había sentido el llamado del baile, pero a los borrachines el Faraón les tenía sin cuidado que se moviera poco, pues a ellos todo el cabaret les daba vueltas” (23). Por un lado, en esta danza sin ritmo y con movimientos torpes, y por otro, el espectador privilegiado que no es más que el pueblo ebrio sin capacidad de exigir un espectáculo más decoroso, el narrador muestra la pérdida de sentido y la imposibilidad de fraguar nuevos paradigmas de la modernidad. Sin embargo, Selene le explica ilusamente al reportero de *Farándula* que en el Faraón de Nativitas: “tenemos una clientela fija: profesionistas, intelectuales, gente de negocios. Vienen porque les presentamos un espectáculo fino, cómo le diré, más tirando a lo europeo que a lo naco” (135). La opinión de Selene insiste de nueva cuenta en un nivel de percepción ajeno a la realidad, muy distinta con respecto de la sensación que tienen el narrador de la novela y los borrachos como espectadores, sabedores de que el cuerpo de Selene en tanto espectáculo refleja esplendorosamente el agotamiento y la decadencia, pero con posibilidades de dotar una emotividad burlesca por el simple hecho de observar un cuerpo fraudulento: “la clientela, enardecida, exigía a gritos que mostrará el pezón [...]. Por fin el respetable

sabría si la Miss México del año del caldo seguía teniendo buena chicha, un segundo más y quedarían al descubierto sus ubres condecorosas [...] y el público ladraba que aquello era un fraude” (24). Su cuerpo semidesnudo e imperfecto causa una especie de paroxismo en los espectadores porque ven en él las marcas del abatimiento político-social, incapaz de seducirlos<sup>11</sup>.

En la práctica de la apariencia corporal, sostiene Le Breton, cuando es apreciada por testigos, se transforma en un desafío social: “La puesta en escena de la apariencia deja librado al actor a la mirada evaluativa del otro y, especialmente, al prejuicio que lo fija de entrada en una categoría social o moral por su aspecto o por un detalle de su vestimenta, también por la forma de su cuerpo o de su cara” (82). Mientras Turner considera que las desviaciones de las apariencias del cuerpo, las que son visibles como los rubores, sonrojos, secreciones no deseadas y hasta la protuberancia de las carnes, están sujetas a una vigilancia cultural (68). No es la de Selene una escenificación emancipadora sino una liberación de tensiones encaminada por el narrador y gozada por el público en sus reacciones, de los signos negativos que resaltan de su corporeidad: la falta de poder para gobernarlo y la poca ambición para modelarlo como representación alegórica del país, con respecto de la modernidad y el progreso.

De acuerdo a Le Breton y Turner, podría decirse que el público, en calidad de comunidad alternativa, es decir, el pueblo llano ajeno a las instituciones de poder, juzga al cuerpo de Selene no como un desafío sino como una agresión en la medida

que exhibe el “pedazo de tela” (24) que dice Señorita México, al cual ella le “importa un carajo” (24). El público de El Faraón de Nativitas acude para emborracharse y ver cuerpos, es el pueblo que une sus voces como un coro griego para insultar cuando el espectáculo lo considera fraudulento. Despotrica contra Selene y contra el “Tigre de Zapopan, un afeminado cantante de ranchero” (24), quien se lleva los peores insultos: “¡Pinche puto, se te hace agua la canoa!” (25). Pero sus reacciones cobran otro matiz cuando aparece en escena el cuerpo de Iris, la amante de Selene, que ofrecía el espectáculo “más aplaudido del Faraón [...] que ha hecho de su cuerpo el más dócil de los materiales” (25). Para el público el cuerpo de Iris tiene otro vigor comunicativo porque “arqueaba el cuerpo hasta casi romperse las vértebras y se arrastraba como araña alrededor de la pista” (25). No presenta señales de agotamiento y es más estilizado en sus formas, particularmente no desafía al público sino que lo invita, sin la banda de satén de por medio, a gozar de la representación sin el mensaje alegórico que los hace tensar frente al cuerpo de Selene, que los remite al tiempo de los ocasos políticos y económicos.

El cuerpo bello de Iris y el cuerpo obeso de Selene son los extremos en que los que se tensa la novela para producir empatía y distanciamiento tanto para el lector como el público de El Faraón de Nativitas: el primero sugiere otras formas de gobernarlo y el segundo convertido en un espejo de lo social, provoca repulsión porque se le enjuicia como si fuera una proyección de un imaginario poco creativo y desde una categoría social cargada de prejuicios, porque el público no ve otra cosa más que el cuerpo fofo y celulítico de México.



El cuerpo alegórico de Selene es la reconstrucción del pasado reciente y es también el antecedente del cuerpo supernumerario que propone Le Breton, poco difundido teóricamente. El cuerpo supernumerario se define a partir de la precariedad de la carne, de su falta de resistencia y especialmente del envejecimiento progresivo de las funciones de los órganos. Es “esta visión biomédica que aísla el cuerpo y suspende al hombre como hipótesis secundaria, y sin duda descartable [...] confrontada hoy con un resistencia social y con un cuestionamiento ético generalizado: extracción de órganos o trasplantes [...]” (96). El cuerpo supernumerario es otra forma alegórica de ver la nación a través del cuerpo. Serna ocupa el cuerpo para decir que la nación está obesa a causa de la corrupción y tiene carácter de objeto. La obesidad como sentido alegórico, así como la muerte de Selene, comunican mensajes irreductibles. Selene, junto con su cuerpo degradado al final de su vida, no pudo formar una comunidad en el sentido más amplio del término, aunque sí gozó de la oportunidad de penetrar esas estructuras de poder político y económico, es decir, pequeñas tribus de poder, con un costo demasiado elevado que le vino costando la vida. Pero sí pudo comunicar actitudes de grupo de esa gran comunidad que es México, integrada, de acuerdo a la novela, de pequeñas hordas que impiden el saneamiento y la eclosión de un estar juntos auténtico. El suicidio de Selene no es estéril, se sacrifica en aras del devenir de una comunidad que aceptará la aventura y lo dionisiaco, pero como observador de lo social, no seguirá permitiendo, sólo si es por consenso, el simulacro de una comunidad que sólo satisface individualidades. El deseo de comunidad de Selene, aunque fracasado,

pero no del todo, permite vislumbrar el advenimiento de una lógica social comunitaria que permita revitalizar las instituciones del Estado-nación.

## La comunidad resignifica la enfermedad en *Salón de belleza*

Al perro más flaco es al que se le pegan las pulgas.

refrán popular

La enfermedad es una forma de medir el mundo y de repasar la moral del sano.

Arnaldo Kraus

Los enfermos ven profundo, miran distinto.

Arnaldo Kraus

La moralidad es para las mujeres y para los maricones.

Slogan de Guadalajara

## La cultura y la naturaleza de la enfermedad

*Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin cuenta la historia de un personaje sin nombre que relata la transformación paulatina de su espacio de trabajo en un Moridero, “un lugar usado exclusivamente para morir acompañado” (23), cuyo papel reside en asistir a las personas que padecen una enfermedad en fase terminal<sup>12</sup>. Carecen también de nombres la ciudad y la enfermedad que padecen el protagonista y sus huéspedes. Mediante sus palabras, pone al descubierto los dilemas y los estigmas que enfrenta junto con los huéspedes: el rechazo familiar, la discriminación, la falta de apoyo médico, el desamparo amoroso, la falta de respeto y, lo que es peor, el desinterés para el diálogo. De modo que al no existir una sintonía entre el

Moridero y una colectividad urbana siempre inalterada e indiferente a los estragos que padecen los enfermos, el salón de belleza no sólo se erige en una metáfora cultural tan inquietante como reveladora de los nuevos paradigmas que viven las sociedades posmodernas, sus dinámicas y lazos sociales. También se consolida el deseo de comunidad, con un sentir común y un estar-juntos que le dan certidumbre a la lógica social alternativa, puesto que los institutos del Estado-nación son ineficaces y terminan por limitar los lazos comunitarios subterráneos.

La devastadora enfermedad innombrable motiva al protagonista a transformar el salón de belleza en una inquietante comunidad de sentimiento, donde sin excepción comparten todo: empezando por la adversidad que hay que sortear ante la muerte inevitable que les espera, las ofensas que punzan la autoestima, hasta la solidaridad y el amor como sus plataformas más sólidas. Esta comunidad de sentimiento reitera una tensión y separación palpable entre sanos y enfermos, exclusión que además de vulnerar toda clase de convivencia armónica, surgen escenas culturales de fin de siglo XX que erosionan el diálogo y la sensibilidad de un imaginario colectivo que, por ignorancia y/o apatía, no visiona el estar-juntos.

La intersticialidad del protagonista se define a partir de la separación entre el mundo de los sanos y el mundo de los enfermos. Su intersticio es un espacio que se concretiza y se hace visible por el salón de belleza al momento de motivar tensiones culturales. Para este personaje intersticial, hacer uso de la palabra constituye un acto de agencia ante una enfermedad que está socavando la convivencia humana y está

poniendo en riesgo su futuro<sup>13</sup>. Su agencia no sólo reside en hablar con profundidad psicológica sobre la enfermedad, sino también mostrar que dicha dinámica, en tanto líder y vocero de su comunidad de sentimiento ante la sociedad, lo constituye plenamente como sujeto que interactúa con su medio y con los otros. Si bien es posible interpretar esta novela como alegoría del SIDA, por la ambigüedad existente acerca de este mal que no se nombra, se puede leer como una novela sobre toda enfermedad y sus efectos en la creación de las comunidades culturales. En la primera coordenada central abordaré teóricamente la metáfora de la comunidad de sentimiento, “como prototipo de mundo en el mundo” (Sloterdijk 238), bajo conceptos comunes: la tribu y la isla, sea ésta urbana o antropógena. Y más allá del vínculo topológico y cultural, examinaré también el impacto de la enfermedad en la comunidad de sentimiento creada a partir de la enfermedad, y esencialmente la labor comunicativa y semántica del protagonista, que le dan sentido a sus palabras y a sus actos. En segundo lugar, analizaré cómo la enfermedad se encuentra relacionada con la negación de la subjetividad del personaje y de la fragmentación en la comunicación, en tanto que evita nombrar la enfermedad que padece, lo que parece ser una contradicción en la medida que proporciona detalles de los estragos ocasionados por la enfermedad, pero, pese a que es dueño de la palabra en la narración, el no mencionarla puede funcionar como una medida de autodefensa. Su actitud prefigura, además de la tensión, la tenacidad y astucia para reivindicar su esencia intersticial, la cual no supone, pese a la marginalidad, incapacidad para autorrepresentarse. Por último, reflexionaré sobre la acción social del personaje, que es la propuesta

pedagógica de la novela: su discurso adquiere validez no sólo porque habla sobre una responsabilidad que, en sentido estricto, le compete a las instituciones médicas y a las familias de los enfermos, sino que sus palabras están revestidas de una práctica personal que nadie quiere asumir, y al asumirla permite la resignificación de la enfermedad en la acción novelesca.

*Salón de belleza* está narrada en primera persona por su protagonista, un joven homosexual que regentea una peluquería con dos amigos suyos, “vestidos casi siempre con ropas femeninas” (24), situada en las afueras de la ciudad, donde él tiene que enfrentarse al repudio de sus vecinos porque la peluquería la ha convertido en un Moridero<sup>14</sup>. La novela está dividida en dos capítulos breves precedidos por un epígrafe de Yasunari Kawabata, que puede interpretarse como la tesis de la novela: “cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en inhumana” (7). El protagonista lo desafía y contradice su significado una vez que decide transformar la peluquería en una comunidad de sentimiento para alojar enfermos en fase terminal. Así, el salón de belleza, sitio al que la clientela de la zona asistía para mejorar la apariencia física, se transforma también en el epicentro adonde conducen todas las tensiones de la novela, pero es también el lugar desde donde surge la voz que invita al diálogo y al renacimiento de una nueva sensibilidad.

Aunque el goce no está encima del dolor, el tono entre anecdótico y desenfadado del narrador-protagonista se justifica pero no para atemperar las tensiones, sino porque su discurso se torna zigzagueante por lo elusivo: “Lo que no

tiene nada de divertido es la cantidad cada vez mayor de personas que han venido a morir al salón de belleza. Ya no solamente amigos en cuyos cuerpos el mal está avanzando, sino que la mayoría son extraños que no tienen donde morir” (14). Sus palabras revelan cierto desenfado, en las que no hay asomo de denuncia ni de ira, pero cuando dice con nostalgia que “los tiempos idos no volverán” (14) y que “se acabaron las aventuras callejeras...las peleas a pico de botella cuando algún otro trataba de quitarme un novio conseguido a fuerza de sacrificio” (45), éstas adquieren un tono confesional, matizado de ambigüedades, que se sostiene a lo largo de la novela. Si su afán es confesarlo todo, como realmente lo hace al dar detalles minuciosos sobre su pasión por los peces, su vida amorosa en las calles y baños públicos hasta aspectos íntimos de su relación con la madre y amigos, no lo hace así cuando se refiere a la enfermedad que padecen él y sus huéspedes: “los primeros síntomas del mal los sentí en el cuerpo cierta mañana” (52).

Esta novela breve y sugestiva ha conseguido un lugar privilegiado en la literatura mexicana contemporánea. Es una de las mejores novelas que se haya escrito en la década de los noventa, por su morbidez y la genuina actitud para abordar el tema de la enfermedad sin desparpajo, con absoluta frialdad, con la necesidad de replantear que la voz del protagonista es la voz de una cultura que se resiste al diálogo. Por tanto, autoriza explorar la consolidación de una voz que emana de un sitio intersticial y que, con el desarrollo de la trama, se transforma en una comunidad de sentimiento dispuesta a revelar su manera de concebir al prójimo.

Es evidente el agudo deterioro que ha causado la pandemia del SIDA en las sociedades indelebles del subcontinente de habla castellana. Pongo de manifiesto este hecho porque *Salón de belleza* se la ha analizado a partir del impacto social, político y ético causado por el SIDA en Latinoamérica (De Lima; Palaversich 25-39; Viera; Sánchez 5-12). Desde que tomó lugar dentro del imaginario social en las décadas de los ochenta y noventa, las metáforas de la enfermedad provienen de lo real y de las sombras, de los intersticios, debido a su rápida propagación y a la falta de medidas sanitarias efectivas para prevenirla.

Desde que empezó a tomar auge a inicios de los ochenta, para la década siguiente la padecían más de 40 millones de personas en todo el mundo, de las cuales han fallecido 25 millones entre 1980 y 2005; en esas fechas se calculaba que 11 mil personas se infectaban cada día (Zolezzi 581-86). En 1995, la tasa de incidencia anual de casos en México fue de 46.0 por cada millón de habitantes, en contraste con el 87.0 en Brasil y de 234.1 en los Estados Unidos (Romo). Las campañas para crear conciencia en la ciudadanía, desde la recomendación del uso de preservativos y la abstinencia hasta la institución del Día Internacional del SIDA, han frenado las estadísticas: en la primera etapa, de 1983 a 1986, la enfermedad manifestó un crecimiento moderado; de 1987 a 1989, alcanzó un crecimiento rápido, pero de 1989 a 1990, las estadísticas registraron una curva de crecimiento exponencial amortiguado (Valdespino Gómez). Lo cierto es que los prejuicios nublaron el entendimiento de la colectividad, dando rienda suelta a posturas francamente



moralinas, una vez que se revela que los primeros enfermos eran hombres con prácticas homosexuales.

Los homosexuales se convirtieron en el chivo expiatorio de una enfermedad que ha truncado el estar-juntos de la utopía sociológica posmoderna. Lo cierto también es que esta enfermedad ha cambiado la fisonomía de los pueblos y al mismo tiempo ha trastocado los significados de las prácticas sexuales, del amor, la bondad, la solidaridad, el derecho a la vida y a la muerte. Las primeras novelas en la narrativa latinoamericana de los noventa que registran la presencia de la enfermedad—*Antes de que anochezca* (1992), una autobiografía póstuma de Reinaldo Arenas; *Pájaros de la playa* (1993), del también cubano Severo Sarduy; *Loco afán: crónicas de sidario* (1996), del chileno Pedro Lemebel, y la novela *El primo Javier* (1996), de la mexicana Edma Pardo—demuestran paradójicamente la hostilidad del entorno cultural, el cual se nutre de una realidad multiforme, en contra del sujeto que practica una sexualidad diferente.

Margarita Sánchez es una de las primeras voces que acusa el vacío teórico y literario para desentrañar la representación estética de la enfermedad y del sujeto enfermo en *Salón de belleza* (5-8). Ella propone que el enfermo se hace visible a través de un discurso de la resistencia que se constituye mediante el dolor, los sentimientos de miedo, amor, rabia y goce que comparte con los otros<sup>15</sup>. Basándose en *The Body and Pain* de Elaine Scarry, Sánchez elabora una idea sugestiva pero contradictoria. Los planteamientos de Scarry parten de la manera en que el dolor se

expresa mediante el lenguaje, en contextos bélicos y procesos de tortura física. Usando este criterio, Sánchez sostiene que el dolor no accede al lenguaje y por tanto el protagonista de *Salón de belleza* no posee un discurso lógico. La postura interpretativa es contradictoria aún más cuando Sánchez afirma que el protagonista ejerce una “dictadura” como narrador (8-12), dado que el narrador manipula el discurso de manera inflexible y mediante su voz filtra lo que sucede dentro del Moridero. Es evidente que la voz ordenadora del relato es la del protagonista, pero aunque sea el que coordine los esfuerzos para sostener el Moridero e imponga normas internas, no amerita el calificativo de dictador del relato. Su cuerpo está poseído por la enfermedad pero no su mente. Con lucidez, narra detalles de su vida íntima, sus gustos y siempre pone por encima la amistad y la armonía que vivió con los amigos con quienes creó el salón de belleza. Así, las líneas del discurso y la historia básica (la historia de un moribundo que ayuda por amor y caridad a bien morir al prójimo) fluctúan por los saltos de tiempo y espacio rememorados: en esos vaivenes, no deja de puntualizar al narratario que él es el único responsable de mantener un contacto directo con los enfermos, aspecto que monopoliza; pero esta dinámica textual no lo convierte en un dictador del relato, sino que definen su carácter edificante al decidir estar junto a los enfermos y la necesidad evidente para acercarse a los otros al tomar la palabra y narrar desde un presente los desafíos que se viven día con día en el interior del Moridero.

El Moridero sustituye nominalmente al salón de belleza y es la posición desde donde se percibe la narración y el hecho de que no haya transferencias no

significa que el protagonista, como narrador, domine el punto de vista, puesto que voz narrativa y punto de vista se amalgaman para enfatizar que el Moridero, más que un espacio de muerte, es una metáfora y un concepto cultural que abonan el terreno interpretativo para imaginar la comunidad de sentimiento creada por el protagonista frente a la enfermedad y el modo de transmitir sus estragos. Respecto de la evolución radical del lugar, dice el protagonista al inicio de la novela:

Hace algunos años mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen donde hacerlo, me cuesta trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo. (11)

El lugar de la enunciación del protagonista, a quien por su anonimato llamaré de aquí en adelante con el apelativo de X, que se ha transformado en un lugar de muerte y exclusión, tiene alcances políticos, económicos y culturales, vinculados obligatoriamente con los temas de progreso y Modernidad en la era de la globalización económica. A manera de justificar el apelativo, con X quiero evocar a todas las personas que padecen o padecieron una enfermedad innombrable y con una poderosa carga estigmatizadora que las convirtió irremediabilmente en seres intersticiales. La primera aportación radical de X es mostrarnos un ideario de cómo la comunidad de enfermos adquiere una dimensión primordial en la sociedad contemporánea, constituida de relativismos morales; y al mismo tiempo, aporta la

idea para evidenciar la crisis del Estado. Al respecto, Samir Amin observa en esta época de cambios, despertares e identificaciones colectivas una “persistente idea de que el Estado es el único sistema político que existe en el mundo” (75).

La segunda aportación radical de X tiene que ver con su impulso creador de comunidad, el cual lo convierte en la conciencia pura del lugar donde se lleva a cabo la enunciación novelesca. Su interés por los acuarios en el pasado era para reafirmar un paisaje que estuviera a tono con el deseo embellecedor de la clientela, “donde recibían tratamiento de belleza personas de ambos sexos” (23). Pero una vez que decide transformarlo en un sitio infrahumano, por cuyo hedor repugnante invade la atmósfera y del cual X cree haberse acostumbrado (22), empieza su abierto desafío no contra la enfermedad que es irreversible y letal, como él mismo lo admite al revelar que su cuerpo ya está “esquelético, invadido de llagas y ampollas” (20), sino en contra de esa idea y deseo de comunidad que, desde el poder político y económico, recurre en omisiones de carácter humanitario, ya que de vez “cuando alguna institución se acuerda de nuestra existencia y nos socorre con algo de dinero” (21).

La negativa de no aceptar la presencia de los médicos, de no recibir medicinas ni yerbas medicinales, mucho menos permitir la entrada a los curanderos ni los amigos y familiares de los enfermos, (31), como tampoco la aceptación del soporte espiritual ofrecido por las Hermanas de la Caridad (67), ni la mujeres y contagiados en la etapa primaria (60), pero en cambio sí aceptar dinero en efectivo,

golosinas y ropa de cama, confirma lo que Amin considera el auge de identidades e identificaciones sociales colectivas totalmente diferentes de las definidas por la pertenencia a un Estado-nación o a una clase social. Y complementa, respecto de esta dinámica social que vemos en el texto, que el regionalismo, la afirmación lingüística y cultural, las lealtades tribales o étnicas, la devoción a un grupo religioso, la unión a una comunidad local, son algunas de las múltiples formas en que se manifiesta este despertar (75). El impulso creador de X, que deriva en la construcción de la comunidad de sentimiento, lo motivan sus percepciones sobre el funcionamiento del Estado.

X percibe una crisis ideológica y una visión excluyente del Estado-nación, que da muestras de un desarrollo negativo en términos de progreso, civilidad y modernidad de cara a la enfermedad y la diversidad sexual y cultural de variado cuño. Desde el punto de vista político-asistencial, el Estado no se representa como responsable de la ciudadanía, mucho menos garantiza la salud y la seguridad social, como tampoco está a favor del progreso moral. Con ese panorama, X “buscaba evitar que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o abandonados por los hospitales del Estado” (51). Él aprecia un funcionamiento excluyente del Estado contra una fuerza popular progresista que propone como actor social transformando el salón de belleza, que es económicamente su único medio de subsistencia, por un Moridero que da una visión oscura de la sociedad y sus instituciones: el mal que padecen él y los huéspedes no tiene remedio, el tratamiento y los medicamentos eran sumamente caros (50).

La clausura del negocio y su localización periférica en la ciudad permite una lectura económica de acuerdo a una lógica de la globalización capitalista, al interpretar el salón de belleza como alegoría de los países latinoamericanos en el mundo. La expansión capitalista, según Amin, tiene efectos inversos en los centros y en las periferias del sistema; en los primeros, integra la sociedad en que se basa la nación, mientras que en las segundas destruye la sociedad y, eventualmente, destruye la propia nación o aniquila sus potencialidades (88). X deja en claro que la polarización que él vive como propietario de un negocio, que vivió “tiempos de prosperidad” (41), es la misma que padecen los países económicamente periféricos con respecto de los países dueños del capitalismo mundial. Como los países latinoamericanos, el salón está situado “en un punto tan alejado de las rutas de transporte público (24) y “en las zonas centrales de la ciudad “(15), donde están las estatuas de los héroes de la patria (24), se concentran las fuerzas de los poderes financieros, tecnológicos, culturales e históricos. Aquí se fijan los contornos alrededor del debate de las representaciones del sujeto y la sociedad, que terminan siendo una sinécdoque del sentido impuesto por la economía neoliberal que ha modificado el paisaje cultural latinoamericano.

Hay conceptos con historia y otros con definición. Históricamente, el concepto de comunidad tiene un origen arcaico dentro un marco primitivo, cuya evolución paulatina se dio con el progreso de la humanidad sobre la base de ideas, prácticas, sentimientos y creencias afines. Para Benedict Anderson, la comunidad clásica que integraba la Cristiandad, el Islam y el Budismo, se concebía

cósmicamente como central, era imaginable por una lengua sagrada y una escritura ligada a un poder terrenal (31-42). Al escudriñar novelas y periódicos del XIX, Anderson observó una transformación en las bases rígidas de las comunidades religiosas y una nueva forma de imaginar las naciones modernas, orientada hacia las fronteras y horizontales, gestadas de manera anónima (34). El concepto de comunidad adopta una fuerza centrífuga y, en la actualidad, el que organiza todo no es el reino ni la autoridad clerical sino el ciudadano. Así, la comunidad en tanto concepto, Anderson lo define desde el punto de vista antropológico como:

Una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, nos los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. (23)

La pasión comunitaria de X, cargada de una vitalidad activa pese a su condición de enfermo, también forma parte del neotribalismo y de las islas urbanas emergentes del régimen global contemporáneo de finales y principios de siglo. Para Michel Maffesoli, la tribu cultural emerge como metáfora para confrontarse y anteponerse al ideal fundamental que estructuró a las sociedades modernas (9). Sostiene que son microgrupos emergiendo en todos los campos (sexuales, religiosos, deportivos, musicales y sectarios), lo que simboliza el reagrupamiento de una comunidad específica con el fin de luchar contra la adversidad que le rodea (10). Añade

Anderson que este tribalismo surge desde el interior de las megalópolis (Ciudad de México, Sao Paulo, Tijuana, Río de Janeiro, Caracas, Cartagena, Buenos Aires) (10). Este criterio potencia la estrategia novelística de Bellatin una vez que el lector desconoce la ciudad donde toma lugar la historia que narra el protagonista pero puede vincularla con los grandes escenarios urbanos, y esa ausencia de nombres en la novela, tanto del lugar como principalmente del personaje anónimo, coincide con esas características de las nuevas comunidades que explica Anderson y Amin. Así, un hombre anónimo como X imagina la nación que habita y mediante esa inquietud creativa establece un ideal comunitario del que forman parte enfermos desahuciados.

El Moridero representa un ideal comunitario. Y de acuerdo con Maffesoli, la socialidad empática y la proxémica de los afectos que promueven las nuevas tribus urbanas destacan las propuestas de X, las cuales legitiman su comunidad de sentimiento: compartir emociones y afectos de frente a la anemia suscitada por un orden social demasiado racionalizado (31). Josefina Ludmer y Peter Sloterdijk concuerdan en llamar islas urbanas a lo que Amin denomina identificaciones sociales colectivas y Anderson comunidad imaginada, mientras Maffesoli la llama metafóricamente tribus culturales. Ludmer aduce que las ciudades brutalmente divididas de las escrituras y las imágenes del presente (las ciudades del presente) tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como isla, con límites precisos (105). Ella explica que se puede entrar a la isla, pero tiene límites aunque esté abierta, como si ella misma fuera pública y pone como ejemplo narrativo el *Salón de belleza* de Mario Bellatin, una isla que es un mundo



con reglas, leyes y sujetos específicos (105). Sloterdijk determina que las islas son prototipos de mundo en el mundo; de otra manera, son microcontinentes y como ejemplo de mundo reúne una antología de unidades configuradoras: fauna propia, una población humana propia, un conjunto autóctono de costumbres y recetas (238). En ambos estudiosos, la isla es un concepto que les lega Gilles Deleuze: la isla no es otra cosa que el sueño de los hombres (Sloterdijk 238). En esencia, los cinco pensadores plantean que el estar-juntos es un ideal comunitario y por extensión significa un cambio radical de paradigma en el funcionamiento de las sociedades posmodernas.

Los hospitales los trataban con desprecio y no querían recibirlos por temor a que estuviesen enfermos y por esas tristes historias (15), nació en X la compasión de crear el Moridero para socorrerlos. A los que admite, X les ofrece una cama, un plato de sopa y la compañía. Si el huésped estaba consciente, o más aún, si estaba en condiciones de efectuar movimientos podía asistir tanto moral como físicamente en el funcionamiento del Moridero (51), afirma X como inicio de su desafío para erigir la comunidad de sentimiento. Desde el momento en que X erige el Moridero, se da un deslizamiento de orden político al orden fusional observado por Maffesoli en el tribalismo contemporáneo (32). Maffesoli encuentra en este nuevo paradigma organizacional que el tribalismo es una declaración de guerra al esquema sustancialista que ha marcado occidente: el Ser, Dios, el Estado, las Instituciones, el Individuo) (36). X enfrenta y desafía dicho esquema societal para erigir su comunidad de sentimiento, con la finalidad que persigue todo tribalismo, según

Maffesoli: generar calor humano (37). Pero este calor humano anhelado, en palabras del sociólogo, nace del pensamiento del vientre, el cual emerge del despertar de la persona en su totalidad y no desde la verticalidad del cerebro, lo que requiere “un pensamiento del vientre”; es decir, un pensamiento de los sentidos, las pasiones y las emociones humanas (37), para que se consolide la comunidad de sentimiento y así proyectar una nueva visión de la comunidad imaginada de la nación como lo plantea *Salón de belleza*. Ludmer explica que la búsqueda de calor humano, de la cual existe de por medio una tácita declaración de guerra, se da porque los habitantes de la isla parecen haber perdido la sociedad o algo que representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley (y a veces nación). Por tanto, considera que la isla constituye una comunidad que reúne a todas las demás: un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, villeros, inmigrantes, rubios, monstruos o *freaks* (105).

La comunidad en *Salón de belleza* nace no sólo de la intuición creativa o visión interna de X, su protagonista y paladín contemporáneo de los Derechos Humanos, sino por amor y caridad hacia los enfermos. Al edificarla, X capta el espíritu de los tiempos que corren y pone sobre la mesa un saber de los intersticios, en defensa de valores como la dignidad, el amor y la solidaridad. Es decir, con ese saber que se fundamenta en sus observaciones a partir del funcionamiento de un Estado excluyente y de un gregarismo exclusivo de parte de la ciudadanía incapaz de imaginar a los enfermos dentro de la sociedad, X propone una ciudadanía signada por lo emocional, mediante un contrato social diferente y con una fuerza renovadora.

El Moridero como comunidad delimita también la frontera entre cultura y naturaleza de la enfermedad. El discurso de X se apoya en dos historias secundarias que demuestran este límite y que ayudan a resignificar la historia básica de la novela: la de los peces y los enfermos. En la historia de los peces no hay suspensión semántica con respecto de los nombres propios, X los jerarquiza de acuerdo a sus virtudes: los Goldfish eran demasiado lerdos, casi estúpidos (12); los Guppys Reales tenían reflejos poderosos (12); los Carpas Doradas tenían una vivacidad que le contagiaban para buscar algo dorado para salir vestido de mujer por las noches (15); los Monjitas eran débiles y faltos de ánimo (28), en tanto que los Axolotes parecían estar a mitad de camino en la evolución, puesto que eran feroces y carnívoros (56-57).

La taxonomía de los animales con sus nombres respectivos muestra, al mismo tiempo que la complejidad del discurso de la cual X no es consciente, el paralelismo jerárquico que poseen la cultura y la naturaleza. El comportamiento de los peces evidencia la anatomía de la sociedad humana que no es ajena a la disputa por el control del poder y la imposición del más fuerte. Al transcurrir el tiempo, X observó en las peceras que los Guppys se fueron “comiendo uno a otros” (16) y los Axolotes “terminaron despedazándose uno al otro” (57). Este ánimo destructivo que observa X en los animales, ejerciendo la depredación y la agresividad, tiene su equivalente en la sociedad humana, especialmente cuando la enfermedad entra en juego como elemento estigmatizador. No sólo por su condición de enfermo sino como homosexual, X es un ser humano vulnerable en la sociedad que integra. La

agresividad natural de los peces la vive en su contexto cultural: la Banda de los Matababros es una amenaza latente en contra de los homosexuales porque “muchos terminaron muertos de los ataques de esos malhechores” (15). Sin embargo, llega a dos conclusiones positivas: “la conducta de los peces a veces no guarda relación alguna con la de los hombres” (63); y “la desaparición de un pez no le importa a nadie” (66). Aquí hace una tajante diferencia entre la naturaleza y la cultura, pero sobre todo sus reflexiones surgen a partir no sólo de la contemplación de los peces, sino con la ayuda que presta a los enfermos, lo cual implica que él sí le importan los otros que le rodean.

Las conclusiones de X podrían interpretarse de acuerdo a las ideas del sociólogo Bryan S Turner: el hombre es a la vez un miembro de la naturaleza por virtud de ser un organismo y un miembro de la sociedad gracias a la cultura (47). El papel de la cultura, en el caso de la comunidad, es imponer al individuo las representaciones del grupo y refrenar las pasiones por medio de obligaciones colectivas y compromisos sociales (47). La historia de los peces enseña al lector que la sociedad humana forma parte simultánea de la naturaleza y la cultura. La cultura configura y es mediadora de la naturaleza a través de la intersubjetividad, la reciprocidad e intercambio mutuos.

Poseer un nombre constituye un distintivo institucional de pertenencia social, pero no necesariamente de calidad (248), asevera Turner. *Salón de belleza* sugiere que el nombre del protagonista es innecesario al igual que el de los personajes

secundarios. X los omite porque hace público lo íntimo, pero al no revelarlos es una señal que rechaza ser miembro de la sociedad humana que imagina. Los peces no tienen conciencia que la enfermedad y muerte forman parte de un proceso biológico y social, puesto que observa que “la única reacción que tienen algunos peces antes la muerte es la de devorar el pez sin vida” (66). Proceso biológico-social que implica para los seres humanos cambios de actitud, calidad de persona y la pertenencia de grupo, los cuales son atributos relacionados estrechamente con la naturaleza y la cultura.

Los peces, al formar parte exclusiva del reino de la naturaleza, maximizan una actitud antisocial y un desinterés por la muerte, la misma que ejercen los seres humanos que, con su rechazo a los enfermos y a los homosexuales, revelan un desinterés obvio para culturizar la diferencia y la enfermedad. La segunda historia secundaria se conforma de dos hechos que les ocurrieron a dos huéspedes del Moridero. Uno había sido violado por los amigos de su padre en los Baños de Vapor cuando tenía trece años y “el miedo hizo que no hablara de lo sucedido” (19). El segundo huésped tenía “un amante con mucho dinero”, pero cuando “cayó enfermo el amante lo abandonó y el muchacho no quiso recurrir a la familia” (26). Ambos personajes compartían en común una clase social distinta a la de X, también adolecían de la misma enfermedad y había realizado viajes al extranjero (26). Pese a que estos personajes no evolucionan en el desarrollo de la trama, X los sitúa, con respecto a la enfermedad, en un marco de referencia que es similar a los efectos socio-culturales causados por el SIDA: padecen una enfermedad que no distingue

clase social, credo, raza, género, cuyo poder estigmatizante anular cualquier relación humana. La unión de las historias secundarias y la historia básica es para acercar al lector a las propuestas del texto. Por un lado, muestra la intersubjetividad de X al erigir la comunidad y la proxémica de los cuerpos enfermos para un estar-juntos mutuo y solidario. Por otro, los personajes del texto no son los responsables de la enfermedad que padecen, la cual los coloca a un paso tanto de una muerte física como social. Por eso el texto reclama esta diferenciación; es decir, propone una categoría neutra para encarar la enfermedad que no se nombra sin juicios morales ni prescripciones religiosas.

Del intersticio entre afuera y adentro de la comunidad de sentimiento, entre cultura y naturaleza, surge el saber de X, cuya palabra y cuyos actos definen su desafío y carácter de su subjetividad en conflicto en las sociedades posmodernas. Una de las características de la posmodernidad consiste, de acuerdo a Gianni Vattimo, en la construcción de discursos alternos sobre la Historia unitaria escrita desde una perspectiva dominante. La posmodernidad supone un mundo generalizado de comunicación donde las voces marginadas por la Historia pueden tomar la palabra y adquirir la visibilidad y dignidad individual y colectiva que poseen por derecho propio, sin menoscabo de la condición étnica, sexual, religiosa, cultural o estética (10-17).

El personaje de Bellatin, en su condición de marginado sexual pero con autoridad textual, toma la palabra para ordenar sus discursos y así denunciar las

represiones de las que son objeto los seres que incurren en la práctica de una conducta sexual repudiada por la visión unitaria de la Historia. Desde su intersticialidad, X se redimensiona como personaje cuando la enfermedad se asoma como el demonio negro de la salud dentro de su cuerpo y altera los signos culturales dentro y fuera de su comunidad. Con sus actos, apela por el ejercicio del acto comunicativo horizontal para debilitar el significado cultural de la enfermedad. Por su agencia, es un productor de nuevo sentido dentro del entramado socio-cultural. La enfermedad se filtra por el cuerpo social. Sus síntomas se expanden fuera del contexto corporal, por lo que es necesario entablar el diálogo vivificador en el que va implícito la verdad del personaje intersticial como un ser enfermo y su búsqueda de bondad la emplea como instrumento para socavar los mitos y los estigmas culturales mediante el calor humano entre su prójimo; es decir, una intersubjetividad puesta en práctica sin exclusiones con sanos y enfermos. *Salón de belleza* sugiere al lector no valorar la enfermedad desde una posición moralizante porque la sociedad y el sujeto seguirán siendo rehenes de burdos sinsentidos, generados básicamente por la falta de comunicación. Los lectores pueden apreciar que la enfermedad que no se nombra en la novela puede ser el SIDA, pero toda enfermedad asociada con la sexualidad y la moral convencional puede cambiar tajantemente las relaciones de convivencia societal. Así, los conceptos de nación y sus lazos sociales imaginados con respecto del ideal comunitario, cultura y naturaleza han sido redimensionados semánticamente por la enfermedad innombrable aludido por la novela. Entonces,

resulta indispensable resignificar la enfermedad desde la perspectiva del acto comunicativo.

### El silencio desmitificador de los signos y significados de la enfermedad

Una vez que se le atribuyen a la enfermedad los horrores más hondos como la putrefacción, la corrupción, la anomia, la polución, la debilidad, la enfermedad se vuelve metáfora, apunta Susan Sontag (61). Vuelta metáfora, crea un problema de orden semántico que dificulta el acto comunicativo que imposibilita al enfermo no sólo transmitir los dolores de su sufrimiento, sino que impide que él mismo asimile sobre aquello que le mina su propia salud. Aristóteles define la metáfora como la transferencia del nombre de una cosa a otra (163). Por su función figurativa, la metáfora polariza las relaciones entre el enfermo y el sano; de modo que obstaculiza la comunicación libre, despojada de ruidos semánticos y de criterios morales carentes de razón. Por la carga semántica otorgada por la metáfora, la enfermedad se hace misterio a causa de sus múltiples significados. Sontag reitera combatir y desterrar de la literatura las metáforas de las enfermedades consideradas de gravedad, en la que incluye a las de transmisión sexual; objeta que desde el romanticismo hasta nuestra época contemporánea, la literatura ha logrado mistificar las enfermedades de alto riesgo, lo que ha desencadenado la estigmatización del



enfermo, situándolo en una especie de limbo que lo vulnera y le intensifica su dolor al verse imposibilitado de no poder comunicar el daño que le aqueja, totalmente incapacitado para transmitir el conocimiento que surge de su propio cuerpo. Así, el enfermo pasa a ocupar en vida un terreno en los reinos de la muerte y del silencio, por los prejuicios y especialmente por los ruidos semánticos en el acto comunicativo (61).

*Salón de belleza* no combate las metáforas de la enfermedad de alto riesgo que evoca. En lugar de llamar la enfermedad por su nombre, X emplea las metáforas que Sontag recomienda derogar. Al respecto de las metáforas de la enfermedad, Juan Rivano sostiene que son creaturas falsas, paradójales y contradictorias, absurdas o imposibles, y se debe admitir que no se tratan propiamente de expresiones que tienen la tarea de significar, ni de sentencias o proposiciones (65). La tesis de este apartado es que X desafía la enfermedad repitiéndolas con la finalidad de subordinarlas. Para referirse a la enfermedad que lo aqueja, dice “la peste” (35) y “el mal ataca en oleadas” (42), cuyas metáforas de la enfermedad sugieren una carga ideológica, sanitaria y al mismo tiempo insinúan posturas éticas, políticas, amorosas, morales y de calidad humana, que el nombre llano de la enfermedad no podría maximizar<sup>16</sup>. Michel Foucault apunta que las imágenes metafóricas muestran ocultando un secreto no revelado, palabras silenciadas que no están explícitamente significados (*El nacimiento* 34). De acuerdo a este criterio, el silencio u ocultamiento de la enfermedad de alto riesgo no para el resto de la población sino en contra de quienes

la padecen, es parte de la estrategia de X para demoler el signo convencional de la enfermedad y sus significados culturales<sup>17</sup>.

El silencio juega un papel preponderante en la novela, pero nunca llega a ser el corsé que coaccione las palabras de X. El protagonista silencia determinadas palabras y se rehúsa a revelar nombres: el de la enfermedad, el suyo, los de sus amigos y los de los otros personajes secundarios. Este juego se interpreta como el objetivo de restarle significados a la enfermedad para plantear otros, como el mismo Bellatin planteó ante investigadores y escritores reunidos en un congreso literario: “En *Salón de belleza* el tema no es el SIDA sino el mal del siglo”<sup>18</sup>. Como metáfora, siguiendo a Rivano y a Foucault, “el mal del siglo” es una creatura falsa y paradójica, que muestra ocultando un secreto no revelado. Si el tema de la enfermedad no es central en la novela, en vista de que el narrador oculta con demasiado celo el nombre de ésta, entonces, de acuerdo al texto, para delimitar los terrenos de la ambigüedad, las calamidades de nuestra civilización radican en la soledad y la falta de amor y solidaridad mutuas, temas que se constatan al final de la novela cuando X afirma que “ahora, sólo puedo pedir que respeten la soledad que se aproxima” (74). O desde otra perspectiva, el tema de la novela podría ser la aversión humana a la diferencia y el miedo cultural a lo desconocido, en una época que sus actores, como es el caso de X, se resisten en contra de los viejos paradigmas y apuestan por la reivindicación de los discursos que habían sido silenciados históricamente por la verticalidad del poder.

La enfermedad no incide sólo en el cuerpo enfermo sino también en el cuerpo social, donde la significación de la enfermedad cobra altos dividendos, originada ya sea por el desconocimiento, el escepticismo y la ignorancia. El *Decameron* de Giovanni Boccaccio, por ejemplo, describe la invasión de la peste a la ciudad de Florencia como la justa cólera de Dios. El crítico Joan Ramón Resina nota este aspecto del *Decameron* para señalar una tendencia dominante en la conciencia popular de las enfermedades epidémicas que han prevalecido desde el siglo XV hasta las dos últimas décadas del siglo XX. El sostiene que la valoración moral ha resurgido hasta fechas muy recientes, en especial con el SIDA u otras enfermedades de etiología desconocida, capaces de cobrar víctimas en proporciones alarmantes. La percepción social de las enfermedades de incidencia o de efectos espectaculares es de rechazo y miedo, como sugieren las reacciones populares ante la aparición de SIDA en la década de 1980 (Resina 82).

La asociación de la ciudad y la peste tiene vínculos con la inmoralidad como metáfora de un estado social insatisfactorio, opresivo y decadente. Se observa en la tendencia popular referida por Boccaccio un sentimiento restringido por ideas teológico-morales, casi invariable. La peste problematiza la convivencia porque la gente teme al contagio social. Es de suponer que el miedo por el contagio se debe al miedo por lo desconocido como afirma Resina en la percepción social que manifiesta el narrador de Boccaccio. El médico Ruy Pérez Tamayo considera que son los prejuicios y una toda una serie de mitologías populares, cargadas de sentimientos excesivos, las causas que impiden el acercamiento y comprensión no sólo a las

personas que padecen la enfermedad sino también a los homosexuales, ya que se suele asociar dos cuestiones totalmente opuestas como la preferencia sexual y el SIDA (Pérez Tamayo 164). Warren J. Blumenfeld, explica, en 1996, que en los países latinoamericanos “las minorías sexuales--lesbianas, gays, bisexuales y transexuales--figuran hoy entre los grupos más despreciados” (Blumenfeld 1). Blumenfeld desarrolla su análisis para definir la homofobia cultural o colectiva como “normas sociales o códigos de conducta que sin estar expresamente inscritos en una ley o un reglamento, funcionan en la sociedad para legitimar la agresión” (2). Así la homofobia en *Salón de belleza* resulta evidente en determinadas actitudes que caen por su propio peso. La homofobia cultural es rotunda cuando X relata las intenciones de los vecinos para incendiar el salón de belleza, tras percatarse de la existencia del Moridero. Los vecinos amagaron con incendiar el salón de belleza como un acto de purificación, puesto que se consideraban en riesgo de contagio. Al ver el peligro inminente, X decidió acudir a la policía para que fuera ella quien apaciguara la violencia incontenible de la comunidad:

Luego de hacer un par de llamadas, seguí corriendo hasta llegar a la comisaría del sector. Tuve que exponerme a las frases sarcásticas de los policías. Hasta que finalmente un cabo, que parecía tener más sensibilidad que los demás, se dignó escucharme. Oyó parte del relato, omití por cierto algunos detalles, y designó a un grupo de sus hombres para que lo siguiera. (37)

La agresión contra X revela culturalmente, como señala Sánchez en sus investigaciones sobre la representación de la enfermedad en Latinoamérica, la doble batalla que deben librar los enfermos de enfermedades contagiosas y las personas con una orientación sexual diferente: contra el dolor de la enfermedad y contra el temor de ser identificados como “subversivos” que atentan contra los códigos morales imperantes (1). X sobrevive las agresiones dentro de una sociedad que le niega su valor como sujeto y le coarta sus libertades de convivencia. De cierta manera, la violencia homofóbica condiciona a X en el trayecto de su narrativa y por eso emplea de parte suya un silencio deliberado para omitir el nombre de la enfermedad que padece la comunidad de enfermos. Por el simple hecho de transmitir sus testimonios, X conspira contra el silencio, contra la soledad que padece, pero ciertos prejuicios le impiden paradójicamente llamar a la enfermedad por su nombre. Calla obedeciendo una norma no escrita; aunque da detalles minuciosos del desarrollo de la enfermedad en el cuerpo de las víctimas, no la menciona.

El miedo cultural a lo desconocido descuella en la novela como el desconocimiento de la alteridad, y junto a ello el temor a las reacciones sociales. Como se ha enfatizado, X repite las metáforas de la enfermedad no sólo para restarles el significado socio-cultural que poseen, sino por temor a que se desate una ofensiva todavía mayor de parte de sus vecinos, quienes intentaron “quemar el salón” (35) a raíz de una “campana de desprestigio en el barrio” (34). Los vecinos están convencidos que el lugar, es decir, la comunidad de enfermos, “era un foco infeccioso” porque “la peste había ido a instalarse en sus dominios” (35). La

posición de los vecinos, al manifestarse violentamente, exhibe una ignorancia en tanto que asocian un problema de carácter sanitario y no como asunto cultural por el miedo a lo desconocido. Los enfermos despiden olores nauseabundos pero esa fetidez no trasciende los límites de la comunidad y los muertos son enterrados en fosas comunes, excepto si los parientes del occiso aportan el capital para que reciban una sepultura más digna (44). La enfermedad que padecen los huéspedes no se transmite mediante los olores mucho menos al contacto con los enfermos. La novela lucha contra la mitología popular que se ha generado sobre la enfermedad, cuyo impacto ahonda más en el miedo de los vecinos, libres de peligros pero contagiados moral y culturalmente por la ignorancia, insensibles a la próxemica de los afectos del estar-juntos colectivo. También combate la creencia que existe, según Sontag, en torno a enfermedades letales y misteriosas como el SIDA, como si fuera una peste que sirve de castigo divino y moral en contra de los promiscuos y homosexuales (143). En el actuar de los vecinos, sin embargo, surge una pequeña luz esperanzadora en la proxémica de los afectos. Los vecinos admitían la presencia de los homosexuales en el salón de belleza, al que acudían como clientes, hasta que consideraron que había un riesgo en las inmediaciones de sus viviendas. Finalmente, así se justifica la estrategia de X al omitir el nombre de la enfermedad y optar por el uso de las metáforas, pero también entran en juego otras particularidades acerca del signo y los significados de la enfermedad.

El signo se emplea para denotar un objeto perceptible o imaginable e incluso inimaginable, explica Charles Peirce. Para que sea signo debe representar algo

distinto a su objeto (Peirce 230). Así, tanto el signo (nombre de la enfermedad) como el objeto (los síntomas de la enfermedad) se revelan textualmente en *Salón de belleza* mediante las metáforas del mal y la peste. Al mismo tiempo, X describe detalladamente su sintomatología: “mi cuerpo esquelético, invadido de llagas y ampollas” (20). Por un lado, como puede verse, a X le preocupan más los significados y síntomas sociales que al signo como tal. Por otro, el tema de la enfermedad y el signo mismo se robustecen, pero el signo es rebasado cuando X omite el nombre de la enfermedad e incorpora otros cabos narrativos en su relato, por auto-coacción y por una fuerza social que emana desde el exterior de la comunidad de sentimiento.

X problematiza el signo al momento de incorporarlo en su relato como metáfora y analogías de la enfermedad. El signo en la novela se minimiza desde las primeras páginas, en la que expresa su pasión por los peces:

La primera vez que puse en práctica mi afición no tuve demasiada suerte. Compré un acuario de medianas proporciones y metí dentro una hembra preñada, otra todavía virgen y un macho con una larga cola de colores. Al día siguiente el macho amaneció muerto. Estaba echado boca arriba en el fondo del acuario, entre las piedras blancas con las que recubrí la base. (12)

Introducir de manera indirecta la enfermedad como signo y plantear de manera directa una cruel analogía entre la vida de los peces y los enfermos (los peces son

insensibles a la muerte como los humanos a la enfermedad), hace obvia la estrategia de X: dosificar el signo de la enfermedad.

Este desplazamiento o aparente desvío del signo, nos permite valorar los tres estados mentales por los cuales transita X para llegar a la enfermedad como signo, al margen de que omita el nombre de la enfermedad. X es un personaje ligado con la muerte y por no decir poco, su experiencia con la enfermedad viene de lejos. Charles Peirce plantea que para llegar al signo existen tres procesos mentales: la sensación, la reacción mental y el entendimiento. En el primer proceso se excluye la razón y prevalece el mundo de los sentidos del sujeto frente al objeto. En el segundo, la reacción mental actúa sobre el sujeto, proceso que lo inmiscuye en el sentido de la realidad de las cosas exteriores como interiores; en este estado mental corresponde a la ruptura de una sensación por otra sensación y en el que todavía no se presenta el entendimiento. En el tercer proceso, el sujeto no sólo reconoce el objeto sino que lo escudriña y lo asimila. (Peirce 281-85). De acuerdo a lo planteado por Peirce, el primer proceso mental de X inicia con una concatenación de sensaciones mediante las cuales se advierten deseos de comunidad, la contemplación de la vida acuática aparentemente apacible en el interior de las peceras, y la atmósfera supuestamente idílica de los baños a los que él acudía para satisfacer sus deseos sexuales: “Lo único que se tiene que hacer es bajar las escaleras que conducen al sótano. Mientras se desciende, una sensación extraña comienza a recorrer el cuerpo... En esos momentos siempre me sentía como si estuviera dentro de uno de mis acuarios” (19). El predominio sensitivo prevalece. Además del anhelo para satisfacer deseos carnales y



la configuración de una comunidad que pudiera fungir como alternativa a su vida de calamidades, X busca liberarse y manifestarse como siempre deseó ser, entregado a sus pasiones.

Mucho tiempo atrás, experimenta el segundo proceso mental señalado por Peirce. Cuando niño, X comienza a familiarizarse con la enfermedad que padecía la madre: “siempre decía estar enferma y recuerdo que muchas horas de mi infancia las pasé en grandes hospitales acompañándola para que se sometiera a una de sus innumerables revisiones” (53). Por el tono y el sentido de sus palabras, X manifiesta más que un recuerdo aprehensivo, una evocación llanamente sensitiva, en la que no se infiere congoja ni dolor. Como sugiere Peirce, el sentido de reacción mental corresponde a la ruptura de dicha sensación por otra sensación, la cual llega siendo joven, cuando recibe la noticia del deceso de su madre, tiempo después de haber abandonado la casa para irse rumbo al norte del país. Con estos eventos inesperados, X revela que para él “enfermedad” y “muerte” son signos equivalentes: “[...] al fin, después de pasar años yendo a las consultas de los hospitales, le dijeron que tenía un tumor maligno. Me enteré cuando estaba trabajando en el norte del país. Mi madre me envió una carta que nunca contesté” (65). El estado mental de X frente a la enfermedad y la muerte seguían sin afectarlo, mucho menos lograron que esos fenómenos constituyeran un conflicto crucial dentro de su vida, lo que permitiría alcanzar la reflexión y el entendimiento para concretar su deseo de comunidad.

Según Peirce, el tercer proceso para acceder plenamente al signo es el entendimiento, una vez que el sujeto muestra interés en el objeto. El sujeto está consciente de que está aprendiendo, o de que experimenta un proceso por el que descubre que un fenómeno está gobernado por una regla, o que tiene una manera general de comportarse que puede llegar a ser conocible (297-302). Como se ha dicho, Bellatin evita nombrar literalmente la enfermedad, no obstante recurre a las descripciones detalladas tanto de las patologías como de los síntomas. El síntoma, como puntualiza Foucault, desempeña casi el papel del lenguaje en acción, es decir, se hace signo (*El nacimiento* 134). Si el signo pronostica y revela una esencia invisible, el síntoma deja transparentar lo visible de sus efectos (*El nacimiento* 131). En *Salón de belleza*, X llega al signo después de un largo proceso. Con el contagio de la enfermedad, X comienza a familiarizarse con ella mediante una observación detallada de los síntomas y dolencias de los enfermos: “Una de las maneras más fastidiosas de morir se da cuanto la enfermedad empieza por el estómago” (58). Su capacidad de observación a los efectos mórbidos la empuja hacia la reflexión y logra ser más consciente de su etiología:

Que tanto aquellos que no pueden más con los dolores de cabeza o con las llagas que les supuran por todo el cuerpo, tienen un proceso similar al de los que sufren largas y al parecer interminables diarreas. Hasta que llega un día en que el organismo se ha vaciado por dentro del tal modo que no queda ya nada por eliminar. En ese instante no queda sino esperar el final. El cuerpo cae en un extraño letargo donde

no pide ni da nada de sí. Los sentidos están completamente embotados. Se vive como en un limbo. (59)

El pensamiento de X tiene un sentido de aprendizaje hacia la enfermedad, hacia el signo, y el aprendizaje es el medio por el que pasamos de la ignorancia o de las sensaciones que carecen de entendimiento al conocimiento. Tal como lo propone Peirce, en esta etapa la cosa podemos denominarlo signo o representación (297-302). La postura de X sobre la enfermedad es desprejuiciada, atiende a los pacientes del Moridero con absoluta displicencia (por las metáforas que combate, pero nunca muestra la misma actitud ante los enfermos de la comunidad), y su acercamiento es desde la razón y la justicia. X juega con las metáforas, pues mediante ellas logra dosificar y violentar el signo del oprobio que debilita el cuerpo y lo funde con la muerte. Sontag exhorta de que toda enfermedad debe considerarse como lo que es: una mera enfermedad. No una maldición, ni un castigo divino, ni un motivo de vergüenza sin significado (Sontag 100). X reduce la enfermedad a su mínima expresión mediante una actitud mayestática, quien sólo ve signos y síntomas que no lo perturban. Las metáforas de la novela sirven como catalizadoras; al final no contribuyen ni enriquecen a la mitología popular. Gravitan en sí mismas, lo cual ocasiona que su potencial imaginario se minimice. Al respecto, Sontag apunta: “pero no se ahuyenta a las metáforas con sólo abstenerse de usarlas. Hay que ponerlas en evidencia, criticarlas, castigarlas, desgastarlas” (Sontag 172). El uso de las metáforas sobre la enfermedad como signo en boca de X sugiere, por un lado, orientarlas al sesgo planteado por la novela, la justa valoración moral con respecto a la percepción

social; y por otro, los signos aleatorios se ramifican en torno al signo primario, los cuales dependen y giran sobre la soledad.

Si X es estratégico en su uso de las metáforas para referirse a la enfermedad, para los lectores los peces que alguna vez engalanaron la peluquería terminan siendo la metáfora ideal de su silencio y soledad. La vida en la pecera, que pareciera ser la única forma de representar la existencia sin complicaciones, se rige por jerarquías de la misma manera que en la comunidad de enfermos. Los peces, que en la novela son los únicos seres llamados por su nombre de variedad (Escalares, Goldfish entre otros), representan lo mismo que sucede en la comunidad de sentimiento y fuera de ella. Definen su territorio y si se ven en peligro atacan para defenderse o simplemente por su instinto causan la muerte de los peces más débiles. La enfermedad, soledad y muerte que se respira en el salón de belleza afecta a la vida de los peces, estableciendo una correspondencia de desgracias. Mientras la enfermedad innombrable hace escarnio en la vida de los huéspedes, los peces comienzan también a padecer plagas extrañas y a fallecer periódicamente:

Todo iba bien en los dos acuarios que mantenía antes de la muerte de las Monjitas, hasta que de un día a otro comenzaron a aparecerles hongos en uno de los Escalares que habían continuado con vida desde los tiempos de prosperidad. Al principio se trató de unas extrañas nubecitas que crecían en los lomos. Se veían los colores opacados por una gran areola parecida al algodón. Finalmente todos los cuerpos

fueron contagiados y los Escalares se fueron al fondo un par de días antes de morir. (41)

Los peces somatizan la esencia de la atmósfera y no quedan simplemente como objetos decorativos, porque al igual que los huéspedes son portadores de un mal que los castigará tarde o temprano. Como significación, la enfermedad se traslapa al cuerpo social y la pugna por hacer que ésta sea comprendida desde su signo etiológico como tal se viene abajo porque no existe una homologación entre el sujeto enfermo de frente a la colectividad. La brecha se incrementa porque se nulifica cualquier puente recíproco y limita la reflexión y el entendimiento del signo. Por consiguiente, en *Salón de belleza* prevalece una significación trastocada por la percepción social hacia la enfermedad, pero se resarce a partir de tres aspectos capitales: primero, como lectores somos testigos del proceso mental del personaje intersticial que lo conduce al entendimiento y la reflexión fría y serena ante la enfermedad como signo; segundo, atestiguamos su renacimiento espiritual hacia los enfermos y la creación de la comunidad, por medio de actos efectivos y declarativos de amor humano, de bondad y misericordia desinteresados; y tercero, fundamenta su poder de elocución mediante un acto comunicativo que le da sentido a la acción de sus palabras y lo convierte en sujeto.

La enfermedad como factor de incomunicación

Si la comunicación implica la construcción de sentido en la trama sociocultural y la enfermedad es la incapacidad del sujeto para convertirse en actor, entonces la enfermedad secuestra al actor y por tanto lo incomunica. De la comunicación humana germinada en los actos intersubjetivos dentro de las estructuras sociales, de cómo la comunicación configura el sentido del entramado social en *Salón de belleza* poco o nada dice el narrador. Referirnos al intercambio cara a cara de X, como un sujeto que establece sus contactos con los otros, es una dimensión poco estudiada. Sus palabras se prolongan como un artefacto comunicativo dispuesto a la denuncia y al desnudamiento de su subjetividad. La comunicación así concebida tendría también como principio la interacción social, es decir, un proceso de mutua influencia en la que el sujeto es mediador y constructor de sentido para poner en marcha sus deseos de comunidad; cuando el sujeto media el mundo para otros, el mediador a su vez, transmite el resultado de su propia mediación, de su aprendizaje.

En este plano los actos son dirigidos y a su vez interpretados y regulados dialécticamente por los que le escuchan. En esta dimensión, *Salón de belleza* invita a los lectores a cuestionar las imbricaciones de la interacción y comunicación con la enfermedad y la capacidad de agencia no sólo para transmitir lo que se siente sino para edificar una comunidad impensada en medio de vicisitudes. La narración llana en primera persona, destinada a un narratario múltiple, incluyendo al lector como escucha, reafirma la correspondencia al monólogo, un aspecto resaltado aún más con la división de la novela en breves secuencias y en las que de vez en cuando el

narrador se dirige a un narratario múltiple para acentuar el contenido verdadero de sus palabras: “Puede parecer difícil que me crean” (25) y “Ahora, sólo puedo pedir que respeten la soledad que se aproxima” (74). Al igual que los trágicos griegos, Bellatin emula inversamente preceptos de la antigüedad clásica tejiendo las penas y miserias de un ser castigado no ciertamente por la divinidad sino por causas más terrenales y biológicas que desea compartir. En la comunicación de X se construye un camino de sentido, de acción para abrir nuevas autopistas que permitan la comprensión de su mensaje de frente a la enfermedad que incomunica y crea discordias sociales y culturales.

Vista desde esta perspectiva, *Salón de belleza* concuerda con las teorías que conceptualizan la comunicación como fenómeno básico de la realidad social (Uña 2). La comunicación es la plataforma de la convivencia social que influye en la interacción y en la acción social. La socialización humana es imposible sin la comunicación. Niklas Luhmann subraya el papel primigenio de la comunicación y destaca que sin ella no hay sistema: lo fundante de la sociedad es la comunicación<sup>19</sup>. Al mismo tiempo, es importante en esta novela no confundir comunicación con acción: la comunicación provoca cambios mientras que las acciones son rutinarias.

Al evocar la presencia del narratario múltiple, X sugiere que la comunicación es un encuentro de experiencias sobre la enfermedad, la sexualidad diferente, la creación de una comunidad de enfermos y el amor hacia el prójimo. Al ser reveladas, permiten al lector conocer las formas sociales de dominación, negociación,

resistencias, diferencias y acuerdos por los cuales X tiene que bregar. Promueve las relaciones humanas y deja claro que hay en él una necesidad imperante de comunicación intersubjetiva. X construye lo que Galindo Cáceres llama “sistema de conocimientos” (25-27), a partir de sus experiencias cotidianas con la enfermedad, las que transmite como parte de sus interacciones para lograr la búsqueda de sentido. Comunicarse es involucrarse (Gallino 135-136). *Salón de belleza* representa la necesidad de comunicación intersubjetiva, la lucha por la armonía y la identidad social imposible.

La figura de la comunicación como fundamento de la vida social es evidencia de alianza y reciprocidad. En su acto locutivo X anhela comunicar que la enfermedad ha modificado la esencia y el sentido de las palabras relacionadas con una enfermedad detractora del proceso de comunicación entre el enfermo y los otros. El puente entre el yo estigmatizado y el narratario, X busca unir y comunicar nuevos conocimientos a sabiendas de los retos que debe sortear. Eduardo Vizer plantea los problemas del acto comunicativo que surgen al momento de entrar en contacto con la realidad cultural, puesto que generan ambivalencia y disyunción:

Disyunción y conjunción como operación epistemológica, a partir de la cual construimos sentido...En otras palabras, el puente se cruza desde diferentes orillas (¿opuestas?). Pero nuestro problema ontológico consiste en saber si hemos sido nosotros mismos los que hemos construido el puente a partir de una comprensión intersubjetiva



de la situación, o acaso el puente nos ha preexistido como una realidad ontológica --e histórica--, ya sea desde una preexistencia del orden social, o bien cultural. (Vizer 91)

En este mismo sentido se comprende que no se puede no comunicar. La pregunta obligada aquí sería el modo que logra Bellatin de fortalecer el puente mediante el discurso de X, porque éste se aferra a un puente indestructible, posiblemente preexistente como parte de una realidad hostil. Así se construiría el sentido en el entramado social, en los actos de la vida cotidiana, en las relaciones comunicativas, a raíz de un discurso inteligente como el sostenido por X. Es decir, el discurso de X ingresa a la acción social porque su objetivo es provocar una reacción en su narratario múltiple, de quien no espera una respuesta sino que pretende la misma réplica de sentido en ellos.

La comunicación de X entonces surge para establecer ante los demás el reconocimiento de una postura, un acuerdo, un valor y un sentido que debe ser compartido por una comunidad extensa no exclusivamente a la comunidad de enfermos; todo lo dicho por él comunica, hasta sus silencios y omisiones. De acuerdo con las teorías de la comunicación de Vizer, X se convierte en sujeto a partir del acto elocutivo (97), mediante el cual revela la consistencia de su subjetividad, que es la característica de acceso al sujeto, es la vía privilegiada que contiene su exclusividad, su unicidad. Sin embargo, esta concepción atraviesa por un proceso de *licuefacción*, cuyo concepto en términos de Zygmunt Bauman significa la disolución de los sólidos

actuales, los cuales son los vínculos entre elecciones individuales y los proyectos y las acciones colectivas. Entre una parte y la otra priva la hostilidad, el distanciamiento y la falta de apertura por indagar y prestar oídos a una enfermedad que no sólo aniquila el cuerpo humano, sino que mata cualquier iniciativa del cuerpo social, incluyendo las estructuras de comunicación y coordinación entre las políticas de vida individuales y las acciones políticas colectivas (*Modernidad líquida* 45).

La dinámica del acto comunicativo permite la constitución de conceptos que refuerzan la orientación de su discurso, como la identidad y las posiciones del sujeto dentro del escenario cultural comunitario. Ser sujeto es enfrentarse a desplazamientos constantes, radicales y fugitivos, pero ante la dispersión le asiste la capacidad de actuar (agencia) creativamente, de construir su propia existencia, de configurarla, de elegirla a través de la comunicación. Terry Eagleton sugiere que el lenguaje libera al sujeto posmoderno de la prisión de los sentidos, lo alivia para soportar el mundo disperso de su alrededor (114). El sujeto se hace en los otros a partir de la comunicación. La comunicación posibilita el reconocimiento de una postura, un acuerdo, un valor, un sentido. La comunicación nos constituye ante los demás. La subjetividad puede transformarse o no en acción determinada y en ello radican sus aspiraciones; el sujeto es susceptible de convertirse o no en actor social. En cualquier experiencia con las enfermedades tan letales como el SIDA, peligran el acto comunicativo y la búsqueda de sentido. La pérdida de sentido sucede cuando el sujeto tiene una imposibilidad para transformarse en actor social, y se reduce a un sujeto fluctuante en la medida en que no puede convertir sus demandas cívicas en

presión política ni en la incapacidad de diálogo con los otros, por lo que sobreviene la incomunicación.

La comunicación es el puente que permitiría evitar conflictos violentos que se traduzcan en crímenes de odio. El puente que tiende Mario Bellatin con *Salón de belleza* posibilitaría pasar de la contingencia al intercambio, a la discusión, a la expresión, a la construcción de nuevos sentidos de la agencia humana. Entendida como puente, la comunicación le permite al personaje intersticial reafirmar su esencia humana como actor social y convertir sus palabras y sus actos de bondad en poderosas armas de lucha. *Salón de belleza* pone estas armas al alcance de un narratario múltiple que escucha expectante, y al momento de callar le otorga a X la validez y el contenido de sus palabras.

#### El renacimiento espiritual del personaje intersticial

Todo empieza con la edificación de la comunidad de enfermos, de la lucha de X en contra de las significaciones y juegos con las metáforas de la enfermedad; las pronuncia para desgastarlas, pero desde el momento en que reduce la enfermedad en signo o representación, X como personaje intersticial cobra conciencia de su contexto, pasa de la ignorancia al aprendizaje, funda su propio conocimiento sobre la enfermedad y sucesivamente experimenta una transformación espiritual

conmovedora, con visos de religiosas por su amor desinteresado al prójimo. De este modo, *Salón de belleza* no es una novela de aprendizaje. Tampoco es una novela pedagógica con barruntos sobre cómo combatir una enfermedad y por ende condenar o aceptar la sexualidad. Es una novela de la intolerancia, del fracaso, de la falta de esperanza, del menosprecio, de la vergüenza, pero por encima de todo, de la falta de comunicación y de la ausencia de la bondad espiritual y amor puro hacia el enfermo. Por tanto, Bellatin propone en este despertar de X la figura del amor como un impulso creativo. Y lo hace en medio de una cultura que privilegia el consumo y los productos de uso inmediato; según Bauman, este contexto cultural invierte el potencial que emana del amor al prójimo hasta convertirlo en una mercancía (Bauman *El amor líquido* 21).

X se convierte en una figura transgresora una vez que enfrenta a una sociedad homofóbica y a instituciones médicas que incumplen su cometido al no atender a los enfermos. Para Hans Mayer, las figuras transgresoras siempre traspasan los límites estamentales para cuestionarlos y subvertir los valores que pregonan (19). De manera que las transgresiones se advierten cuando X determina que la peluquería ocupará también la función de Moridero, como una muestra de rebeldía ante la insensatez por parte de las instituciones médicas de rechazar a los enfermos. El personaje intersticial enfrenta y trasgrede una de las bases del Estado y constituye su propia comunidad de sentimiento para atender a los enfermos, sobre juicios regidos por una ética y moral personales. Según Mayer, la transgresión en personajes célebres de la literatura es más que un acto de irreverencia en contra de los códigos culturales que

ellos rechazan. Su actuar los conduce a ir más allá de los límites de la costumbre y la tradición, cuyo efecto repercute “en el campo histórico de dos maneras. O bien mediante una nueva formación o transformación. [...] O bien mediante una nueva interpretación permanente, que en los cambios de los tiempos registra los cambios del espíritu” (Mayer 19). Pese a su posición intersticial, resultó benéfico para X responsabilizarse del Moridero, porque a su juicio recobró el equilibrio emocional que tanto había anhelado: “Sin embargo, cuando el salón de belleza comenzó a cambiar, sentí también una transformación interna. Cuando empecé a atender a los huéspedes, me hice algo así como más responsable” (*Salón* 49). El renacimiento cívico de X, en su carácter de personaje intersticial, tiene como causa el desprecio que recibían los homosexuales en los hospitales del Estado y en más de las veces no los atendían por temor a que estuviesen infectados. En este sentido, X transgrede los límites impuestos por el Estado, y la visión que tiene del mundo no sólo está cargada de escepticismo sino de rebeldía e inconformidad, condiciones que lo impulsan a fundar la comunidad de enfermos.

El renacimiento de X tiene una correspondencia estrecha con su despertar espiritual y moral. Los conceptos de *épiméleia*, *ascesis* y *salvación*, manejados por Michel Foucault, son útiles para esclarecer las pautas del sujeto dentro de la historia de la cultura, la moral y la espiritualidad. Estos conceptos permiten ilustrar la transformación de X hacia su amor al prójimo, hacia la alteridad. La *épiméleia* es un principio filosófico que se traduce bajo el sentido de ocuparse de uno mismo y también es una actitud en relación con uno mismo, con los otros y con el mundo (*La*

*hermenéutica* 36). Es una forma de actuar, de cobrar agencia que deriva en una serie de prácticas en la que se destacan la meditación y el examen de conciencia, en vías de redimensionar el amor al prójimo como fundamento de la vida civilizada, de la ética y de la moral. Foucault explica las implicaciones del concepto:

La noción de *épiméleia* implica, por último, un corpus que define una manera de ser, una actitud, formas de reflexión de un tipo determinado de tal modo que, dadas sus características específicas, convierten a esta noción en un fenómeno de capital importancia, no sólo en la historia de la representación, sino también en la historia misma de la subjetividad o, si se prefiere, en la historia de las prácticas de la subjetividad. (*Hermenéutica* 37)

El cambio repentino en los sentimientos de X y de su solidaridad hacia los enfermos, tiene que ver con una forma particular de amor y caridad al prójimo. El está satisfecho con la ayuda que presta a los enfermos para morir en paz, pero su decisión no prevista para socorrerlos tiene un antecedente que es significativo en la narración en tanto que, como señala Foucault, repercute en el modo de practicar y entender su subjetividad.

El protagonista hace hincapié en *Salón de Belleza* sobre la falta de conmiseración hacia el prójimo, de la misma forma que el apóstol Lucas la pone de manifiesto cuando describe la indiferencia y ausencia de caridad hacia los necesitados:

Cierto hombre bajaba de Jerusalén a Jericó y cayó entre salteadores, que lo despojaron y también le descargaron a golpes, y se fueron, dejándolo medio muerto. Pasó un sacerdote, pasó un levita y no lo socorrieron. Pero cierto samaritano que viajaba por el camino llegó a donde estaba y, al verlo, se enterneció. De modo que se le acercó y le vendó sus heridas, y vertió en ellas aceite y vino. Luego lo montó sobre su propia bestia y lo llevó a un mesón y lo cuidó. (Lucas 10:30-34)

En sus reflexiones posteriores, X nos remite a la alegoría del buen samaritano: “no sé dónde nos han enseñado que socorrer al desvalido es tratar de apartarlo a cualquier precio de la muerte” (*Salón* 52). De esta manera, la razón de su caridad, esa extraña mezcla entre amor y algo sobrenatural, ostenta una dimensión amorosa, y pone de relieve la distancia que toma hacia las religiones y apuesta por una radical transformación moral y ética sin involucrar tampoco a Dios, de acuerdo a un sentido tradicional del término. En la comunidad sólo tienen cabida el amor al prójimo y los valores comunitarios para fortalecer el estar-juntos. Julia Kristeva, en sus comentarios sobre el amor y la caridad en la obra de Santo Tomás de Aquino (152), establece ciertas pautas que se vinculan con lo experimentado por el narrador de *Salón de belleza*. La caridad de X se lleva a cabo, ciñéndonos a lo que sostiene Kristeva, con la voluntad de un sujeto enamorado, en la medida que éste se percata que el mal de nuestro ser es un mal de amor. Para llegar a esta virtud, es decir, a la caridad tal como la entendía Santo Tomás y como la interpreta Kristeva, el personaje

pasa por “una dialéctica compleja de pasividad, de servidumbre y libertad, de caída y gracia...Pero también mezcla exquisita de afecto, deseo y sentido unidos de manera que se perfila, al unirlos, un adentro y un fuera, una carne y un espíritu, un ‘propio’ y un ‘ser bueno’” (152). El motivo esencial que mueve a X para proteger a los enfermos no proviene de su condición de víctima de la misma enfermedad, pues la determinación de auxiliarlos es anterior a su etapa como enfermo, sino la voluntad surge de una suerte de voz interna que le dicta no sólo a hacer el bien sino de cristalizar su deseo de fundar una comunidad para socorrer a los enfermos. Sólo de esta manera es entendible su epifanía como hombre bondadoso, y en este sentido la serie de crisis existenciales que empieza a padecer desde la adolescencia desemboca en un acto extraordinario de caridad hacia los necesitados. Por eso no puede eludir su nuevo compromiso y ser ajeno a las circunstancias que depara a los enfermos: “hubiera sido más fácil para mí hacer caso omiso a lo que ocurría a mi alrededor y sin inmutarme hubiera seguido viendo morir a los compañeros, a los amigos, a la gente desconocida” (*Salón* 63). Por consiguiente, el tipo de vínculo que mantiene con los huéspedes, a medida que cavila sobre la función del Moridero, es estrictamente amorosa, sin menoscabo de recibir recompensa alguna.

El acto de amor y caridad en X hay que entenderlo como un efecto trascendental, pero sin soslayar las causas internas, al margen de los factores sociales, que lo condujeron a redimirse. Para Kristeva, la caridad como virtud del ser humano comienza desde el acto de amarse a sí mismo, porque “sería la vía natural de acceso a la bondad ontológica para la experiencia individual” (152). Y para Casado



Aparicio, la caridad empieza con el reconocimiento, que es el producto de una mirada que conecta la toma de posición del otro con la propia percepción de uno mismo” (17). El hecho de amarse a sí mismo supone una comprensión íntima de lo propio, del ser como un bien propio, y que al mismo tiempo enfatiza un deseo natural para conservar la vida, resistiendo con voluntad férrea todo aquello que busca la destrucción. X está convencido que la enfermedad es invencible, pero su mérito consiste en debilitar con sus acciones las secuelas sociales que acarrea en el sentir personal y colectivo, extinguiéndoles por completo la esencia de la caridad, al constatar que la enfermedad es además de incurable, contagiosa.

El diálogo de X para construir su narrativa testimonial es otro elemento señero que acentúa su decidida filantropía. “El sujeto que habla es un sujeto que ama” (151), advierte Kristeva. Así la fuente de la caridad de X procede de un narcisismo dirigido. Por tanto, si es incapaz de amarse a sí mismo, en consecuencia será incapaz de amar a los demás. “Así pues, sin acceso al bien propio no hay acceso a Dios. Sin amor a sí mismo no hay amor a Dios percibido o pensado y, por consiguiente, tampoco hay don de amor a los otros” (Kristeva 156). Aunque lo evoca como institución al referirse a la Orden de las Religiosas de la Caridad, en su discurso el narrador no hace declaraciones tácitas a Dios, pero pone en práctica la caridad: “La labor que se hace obedece a un sentido más humano, más práctico y real” (*Salón* 64). Más que un acto de Dios, su estimable labor la considera un acto de voluntad propia, bajo el entendimiento de que querer a los demás es también querer a sí mismo, porque para X “el amor va más allá de lo físico” (64), sin

intermediarios espirituales ni tampoco nexos con instituciones religiosas que inculcan la práctica de la falsa caridad, como él lo sugiere. Su abandono es tan hondo como la soledad que sufre, que no espera compensaciones, y la tenacidad para brindar a los enfermos un seguro reposo para esperar la muerte inevitable, definen su vocación amorosa.

Con sus actos, X rescata dos cualidades imprescindibles respecto a la figura del amor: la humildad y el coraje, que son huellas que no palidecen y que al contrario, reafirman su subjetividad como un yo amante que no escatima generosidad, dulzura, piedad, misericordia e indulgencia hacia los enfermos, a quienes les espera una muerte inexorable. Sabe que su cuerpo se deteriora progresivamente, que no existen paliativos que impidan su avance; sin embargo, ese saber sobre su finitud, las implicaciones médicas y culturales de la enfermedad y el desenlace de su vida en un futuro próximo, se traduce en su verdad, porque sin la verdad no hubiera podido acceder al estadio de espiritualidad alcanzada, a la purificación y *ascesis* que le modificaron su existencia. La *ascesis* es un movimiento subjetivo, de búsqueda, que se realiza por el impulso del Eros, del amor, explica Foucault (*La hermenéutica* 39).

A partir de su experiencia con la enfermedad y la muerte del primer huésped en el Moridero, define su posición: “si no había otro remedio, lo mejor era una muerte rápida en las condiciones más adecuadas que era posible brindársele al enfermo. No me conmovía la muerte en cuanto tal” (50). Existen en la novela otras

muestras fehacientes de su arribo a la verdad, un desplazamiento que lo enfrenta ante lo deletéreo de Tanatos, el reverso de ese amor que X ha conquistado con su transformación, toda vez que la *ascesis* como práctica espiritual le ha procurado un modo de lograr sus actos de bondad y misericordia. X asienta lo siguiente:

Todavía no sé qué es lo que va a suceder con todo esto una vez que esté muerto. Algunos podrán decir que no debería importarme, pero es algo que me preocupa bastante. Incluso más de lo que ahora me interesa la regencia del local. Tal vez porque sé que de todos modos los huéspedes morirán después de mí. Y no es que este suceso me alarme demasiado. Lo triste será el modo. (*Salón 67*)

Conviene resaltar el nivel de introspección y conciencia de X para con la muerte, que la plantea desde una verdad racional y muy personal. Su verdad se fundamenta en la intemporalidad de la muerte y cómo la concibe es, desde el punto de vista biológico y físico, irrefutable. Se mantiene alejado de la concepción de un más allá cristiano, sitio abstracto que le promete la reencarnación y la vida eterna: “Prolongando los sufrimientos con la apariencia de la bondad cristiana. Y lo peor, tratando a toda costa de demostrar lo sacrificada que era la vida cuando era ofrecida a los demás” (67).

Hay una aceptación tácita de su parte para concebir la enfermedad sin cuestionamientos, y no le preocupa el modo de encarar la muerte como tampoco la manera de morir. Al respecto, Foucault expone que la *ascesis* no resta sino que enriquece, sirve como preparación para un futuro incierto, para poder resistir a lo que

venga (*Hermenéutica* 86). La intemporalidad de la muerte y la finitud del hombre son de cierta manera las primeras verdades concebidas por X, pero el hecho de pensar en la muerte, como agente moral y en razón de su dignidad, deja entrever en el sentido de sus palabras la inmortalidad de la vida y del ser universal. Como ya se ha señalado, X habla del modo de morir basándose en su conocimiento empírico, lo cual es un planteamiento que también parte de su verdad racional. En esta postura de X, que no parte de ninguna reflexión filosófica académica, porque él carece de instrucción dado que concluyó solamente los estudios elementales (46), proporciona un mensaje rotundo con implicaciones filosóficas y espirituales para revalorar la vida ante la enfermedad y la muerte. Con sus actos, X le sugiere al lector que amar al prójimo es escapar a la muerte.

La muerte como símbolo tanático ha ocupado un lugar privilegiado en el sentimiento de X desde que él era un adolescente; la muerte lo rodea no sólo por los efectos devastadores de la enfermedad en la etapa de final de su vida, sino por el espacio que habita y el escenario acuático de la pecera. Todo está cercado por la muerte. Por eso no le teme a nada porque su lucha no radica en vencer a la muerte o la enfermedad; al contrario, estriba en la salvación de la humanidad y sus valores más elementales. Eso es lo que sugiere el sentido de *salvación*, de acuerdo con Foucault (*La hermenéutica* 65). La noción no tiene un sentido religioso, sino que la significación estriba en que la vida tiene que continuar como finalidad biológica. Desde su deliberado entendimiento para abordar la muerte como un hecho inexorable, pugna porque el amor y la vida deben continuar como garantías

humanas. Sus palabras nuevamente nos confirman de su inequívoco entendimiento sublime: “En honor a la verdad, debo decir que las heridas que aparecen en mi cuerpo no es lo más grave que me sucede. En casos extremos, ante la inminencia de una aventura amorosa por ejemplo, siempre quedaría el recurso del maquillaje” (*Salón* 66). No existe otro mensaje tan rotundo en la novela que pueda superar sus convicciones para comprender que la vida, el amor e incluso el deseo sean superiores que la muerte. Es una postura honesta, decorosa y púdica, sin dejar de ser ética, porque se podría objetar que a sabiendas de padecer una enfermedad que lo tiene al borde la muerte, haya mantenido relaciones sexuales con el riesgo inminente del contagio, como él mismo lo advierte: “Para lo que tampoco tengo fuerza es salir a buscar hombres en las noches” (20). Nunca expone a los demás con el contagio, y aunque se retira de la vida pública y de las vestimentas femeninas y el maquillaje, como acto de amor para atemperar el miedo de la muerte de uno los enfermos, se atreve a complacerlo y le prodiga muestras de cariño: “No me importaron las costillas protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que aún había lugar para que se reflejara el placer” (27). Con este acto nuevamente formula la salvación del amor, no el salvarse de la muerte. Sostiene Foucault que quien ejerce el amor, asegura la tranquilidad y la serenidad. Practicarlo es gozar de sus derechos como sujeto, es reencontrar la libertad y la identidad social y/o cívica. Vemos en ese sujeto un estado de alerta, de resistencia y de dominio y soberanía de sí mismo (*Hermenéutica* 65).

X no le ganará la batalla a la enfermedad, la muerte le espera. Sin embargo, sus actos de bondad, de amor y misericordia perdurarán como cimientos sólidos que se oponen al amor líquido que, siguiendo a Zygmunt Bauman, no deja rastros, que es mercancía de acuerdo a las fórmulas de la cultura posmoderna (*Amor líquido* 22). O como expone Sarlo, el amor de fin de siglo es estético, pura mirada, porque los cuerpos están para ser vistos y no para ser tocados (Sarlo 13). De acuerdo a la trama, el único interés perseguido por X es querer dignificar su vida moral, transmitir su visión del mundo bajo una perspectiva ética, sexual y amorosa, pese a la enfermedad que lleva a cuestas. El personaje de Bellatin se redime por sus actos de caridad y en buena medida *Salón de belleza*, además de la soledad, el silencio, la represión y el odio como motivos y temas, resulta ser una novela de amor no correspondido, una suerte de alegoría de servir al prójimo sin esperar nada a cambio. El Moridero, como geografía íntima de una comunidad de enfermos, es el espacio del silencio, de la soledad, de la muerte, pero no hay nada negativo en ello, pues son los causantes de la caridad manifestada por el narrador. Su amor se nutre de dolor para poder vivir la experiencia amorosa y por eso su tono es estoico, de aparente indiferencia, porque sólo así se vive el amor como sufrimiento personal y que no debe compartirse con el mundo externo, excepto su bondad.

*Salón de belleza* cuestiona la falta de sensibilidad e incapacidad para el diálogo con respecto de las enfermedades que con sólo evocar sus nombres pueden acarrear profundas tensiones sociales y culturales. Llámesele tribu cultural, isla urbana o comunidad, el Moridero es el prototipo de este nuevo resurgimiento de

organizaciones tribales o comunidades que buscan una sociabilidad empática con todos los actores sociales, un estar-juntos sobre la base de sentimientos de pertenencia que pueden determinarse por el color de la piel, el país de origen, la preferencia sexual, la creencia de un Dios o padecer la misma enfermedad. Como comunidad de sentimiento, el Moridero asume una posición horizontal en la vida social, contraria al verticalismo del Estado y los hospitales, una vez que su vocero y líder comunica lo que sucede puertas adentro. La falta de proxémica y ausencia de diálogo no legitimarían ni justificarían la comunidad de sentimiento; de no ejercitarse estas prácticas sociales, la ignorancia y la insensibilidad hacia la enfermedad descrita en la novela terminarían por truncar las aspiraciones del protagonista. Parafraseando a Jill S. Kuhnheim, se puede decir que la enfermedad está cargada socialmente y como tema condiciona radicalmente la novela; la enfermedad agita la tranquilidad de las corrientes sociales, pero evidencia principalmente el debilitamiento de la familia, sin dejar de lado, por supuesto, los estereotipos, proscripciones, incluso la ceguera de los lectores y todos los peligros de la visibilidad (127).

## La migración y la comunidad en *Los perros de Cook Inlet*

Sin papeles. Seres humanos provenientes de países que emigran por razones económicas, políticas o raciales a naciones en busca de trabajo y que suelen ser explotados o maltratados. Indocumentado es sinónimo. En México, deberían ser considerados héroes, ya que las remesas económicas que envían impiden que sus familiares mueran por hambre. El Diccionario de las infamias del ser humano es un libro en preparación. Por ahora no existe. Es un retrato de la condición humana contemporánea que incluye, en su inmensa mayoría, palabras que no aparecen en los diccionarios, pero sí en la realidad. Los términos propuestos aguardan correcciones, ampliaciones, injurias, desavenencias, opiniones y, con suerte, editor.

Arnoldo Kraus

Welcome to Tijuana, tequila, sexo y marihuana.

Welcome to Tijuana, con el coyote no hay aduana.

Bienvenida a Tijuana, bienvenida mi suerte.

Bienvenida la muerte por la Panamericana.

Manu Chau

## Los intersticios se multiplican

Octavio Paz, en *Posdata* (1970), afirmaba en 1969, un año después de la matanza de estudiantes en Tlatelolco, que el tema central de nuestra historia moderna era la presencia de dos Méxicos: uno desarrollado y otro subdesarrollado. Esto equivale a decir que la dualidad modernidad-tradición se traduce literalmente por un México moderno y pujante, exclusivo para una minoría selecta, por encima de un México folklórico, costumbrista, atávico, pobre y reaccionario, para una mayoría desdichada.<sup>20</sup> El panorama era poco prometedor. Habían transcurrido casi veinte años desde la publicación de *El laberinto de la soledad* (1950), libro en el que sentó



en el diván al Ser y el Estar del mexicano para hacerlo hablar; sin embargo, el país ingresaba a otra encrucijada de la modernización: ¿qué hacer y dónde situar a los excluidos del desarrollo?

En la parte final del ensayo, Paz hace una crítica de la pirámide, a la vez paradigma y metáfora que sigue organizando las estructuras de la sociedad mexicana. Postula que la crítica de México inicia con la crítica de la pirámide. Al respecto, Paz sostiene:

La imagen de México como una pirámide es un punto de vista entre otros igualmente posibles: el punto de vista de aquel que está en la plataforma de la corona. Es el punto de vista de los antiguos dioses y de sus servidores, los señores y pontífices aztecas. Asimismo es el de sus herederos y sucesores: Virreyes, Altezas Serenísimas y Señores Presidentes. Y hay algo más: es el punto de vista de la inmensa mayoría, las víctimas aplastadas por la pirámide o sacrificadas en su plataforma-santuario. La crítica de México comienza por la crítica de la pirámide. (135)

De modo que cada sexenio en México se pone en marcha la liturgia de los sacrificios, ejecutando, en palabras de Paz, el mismo sistema impecable e implacable de los aztecas (133). El rito de sangre en la cultura prehispánica tiene explicaciones metafísicas y la producción sexenal de millones de pobres rebasa cualquier estadística y las explicaciones políticas o económicas no coinciden con la realidad.

Así, en la base de la pirámide gravita el otro México, deseoso de anhelos, del que habla Paz, el de los excluidos; y ese otro México, “el sumergido y reprimido, reaparece en el México moderno” (Paz 109). El *ethos* del mexicano estudiado por Paz hace más de medio siglo no es semejante al *ethos* globalizante de la década de los noventa, pero en cambio la analogía entre la pirámide azteca con el sistema político mexicano sigue siendo muy estrecha. En el transcurso de los noventa, millones de personas que habitaban el México subdesarrollado cruzaron la frontera norte, en éxodo, hacia Estados Unidos en busca de trabajos mejor remunerados<sup>21</sup>. Se les conoce como “los migrantes de la pobreza” (Ronquillo xiii). Pero cargan consigo con una cultura móvil, una lengua, usos y costumbres que no pueden despojarse, que a su vez las emplean como instrumentos de negociación con la cultura de acogida. La errancia causada por el hambre implica y define la intersticialidad del sujeto, como también el carácter intersticial de los personajes de *Los perros de Cook Inlet* (1998), de Alberto López Fernández. Todos sobreviven y coinciden en una geografía distante, pero no dejan de compartir espacios y experiencias vitales alrededor del trabajo de la pesca en las inclementes aguas de las costas de Alaska.

*Los perros de Cook Inlet* ocupa un sitio privilegiado dentro de las producciones editoriales de la última década del siglo XX, y es una de las novelas mexicanas mejor posicionadas con respecto de los temas de la migración laboral y de las nuevas pautas y marcas culturales en espacios que son literalmente transnacionales. Como texto transcultural, la novela muestra una subjetividad que se enriquece de los intersticios en una geografía ajena a la mexicana, y que en su

defecto y beneficio, captura uno de los flujos migratorios hacia Alaska en busca del sueño americano. Tras captar el impacto cultural de la migración ilegal hacia el norte, permean particularidades de la pirámide aludidas por Paz, al exhibir sujetos migrantes expulsados de sus contextos locales por la falta de oportunidades.

Así, *Los perros de Cook Inlet* narra la trashumancia y diáspora del mundo laboral globalizado, de culturas en contacto y de identidades que se mezclan. La novela toma lugar mayormente en Alaska, presencia geográfica considerada como la última frontera del continente y culminación del *american dream*. Al mismo tiempo, Alaska es también la periferia de la metrópoli del poder económico estadounidense. Pero abundan las fuentes de trabajo, como ilustran la novela y la realidad misma, creadas por la industria pesquera. El trabajo, de acuerdo a lo revelado en la novela, es bien remunerado por las difíciles condiciones climáticas del ártico, lo cual permite el arribo masivo de sujetos procedentes de países subdesarrollados. De la misma manera que los personajes interactúan en los centros de labor o en los lugares de ocio, coinciden en ese mismo espacio tradición y modernidad. La novela espeja y muestra una parte de la realidad de la migración mundial. La migración sugiere movimiento y situaciones inéditas que provocan una diseminación de contactos, tantos como los deseos de comunidad que gravita en los sujetos, a partir de la necesidad de compartir afectos y sentimientos de pertenencia en una cultura ajena. De modo que todos los personajes de la novela son marginales en el sentido de que fueron obligados a emigrar para mejorar sus condiciones de vida; sin embargo, el personaje narrador logra modificar esa condición marginal y pasa a ejercer una

subjetividad intersticial una vez que enriquece sus códigos mediante el contacto cultural y pone en práctica una dimensión comunitaria que revitaliza la metáfora de la tribu.

La novela insiste en tres temas esenciales que, en ese mismo orden, serán analizados en este capítulo: en primer lugar, la migración laboral mundial, como eje central del texto; como segundo tema se analiza el concepto de cultura y se redefine, de acuerdo a las sugerencias planteadas por el narrador; en tercer lugar, se explora el deseo de comunidad, una vez que sujetos de culturas diversas se interceptan en un mismo espacio geográfico. López Fernández alimenta su ficción a partir de sus propias experiencias como trabajador en el inhóspito ecosistema alasqueño. Así lo afirma la cuarta de forros de la novela: El autor “nació en la Ciudad de México en 1967. Ha vivido en México, Colombia, Santo Domingo y Alaska. Reside en Nueva York, donde es carpintero”. Vicente Quirarte confirma, por su parte, la condición trashumante del escritor mexicano, en la única reseña que se ha escrito sobre su primera y única novela: “Cuando Pablo Soler Frost y Frédéric-Yves Jeannet me hablaron por primera vez de Alberto López Fernández y me dijeron que había vivido y trabajado en Alaska, inmediatamente quise conocerlo. Cuando en 1994 viajé a Anchorage y recorrí la costa hasta Vancouver, de algún modo conocí a Alberto, a través de esos hombres duros que son la fauna más reconocible en la última frontera”. Pero también la novela se nutre de la problemática que ha afligido en los últimos lustros a toda Latinoamérica, al ser considerada una gran expulsora de migrantes de la pobreza; y México, por la vecindad con los Estados Unidos, ocupa

uno de los primeros lugares en los temas de la migración indocumentada y la mano de obra barata dentro del mercado laboral estadounidense. Estos son factores fundamentales para que el personaje central de *Los perros de Cook Inlet* se posicione en medio de una problemática social que lo convierte en el personaje intersticial clave de este análisis; su transformación de marginal a intersticial se debe principalmente porque es poseedor de una subjetividad catalizadora de fuerzas culturales que se entrecruzan, y las cuales orienta hacia el ejercicio de valores comunitarios. Y no adopta ninguna forma de beligerancia ni hace prosélito con respecto de su forma de entender la vida ni se pronuncia en contra de la problemática social revelada en el transcurso de la narración. Para él, desde su posición privilegiada como personaje-narrador, el cruce de caminos, de culturas, de sujetos y el azar que conlleva todo desplazamiento, al igual que las nuevas rutas que depara el viaje más que el destino mismo, son elementos que constituyen una parte de su identidad en movimiento. El personaje marginal-intersticial, con sus actos y modos de pensar, encarna un ideal que ilustra la manera de convivir con otras culturas.

*Los perros de Cook Inlet* cuenta la historia de un joven mexicano que viaja a Alaska en busca de trabajo y de aventuras, dividida en cuatro capítulos intitulados por referencias a espacios y lugares: “El *Pacific Producer*”, “El Dog Patch, Elmendorf” y “Trayecto por Montana”. Llega al territorio boreal en el invierno de 1990 y se marcha nueve meses después. Una compañía pesquera lo ha contratado en la víspera de su viaje. Pero, antes de partir, espera en Baja California Norte, México, la llegada de un hombre procedente de Los Ángeles, California, con un seguro social

y *green card* falsos que le ayudarán a sortear futuros obstáculos en su estadía laboral en el ártico. Los rasgos y perfil del personaje marginal-intersticial divergen al de la mayoría de los migrantes mexicanos que cruzan el río Bravo en busca de mejores oportunidades: tiene una sensibilidad urbana y cosmopolita, es educado, escribe o hace referencias a la escritura; también carga consigo libros dentro de su ligero equipaje, razón por la cual reflexiona constantemente sobre sus contenidos; y no está obligado a enviar dinero a sus familiares periódicamente. El personaje revela la experiencia de su desplazamiento, más en calidad de caminante que de turista errabundo, en busca de dinero y conocimiento fuera de su lugar de origen: “No tengo muy claro si un hombre puede llegar a no ser feliz, pero sí que puede hacerse rico. Eso lo tenía muy claro, me iba a buscar el oro al lugar del oro, aunque para mí estuviera éste en los pescados y no en la criba de la arena” (9). Lo dominante de esta novela son los vórtices formados por los cruces de culturas, de sujetos y del ecosistema siempre presente como trasfondo de las acciones, los cuales legitiman la intersticialidad del personaje central y narrador de las acciones. El neoliberalismo ha derruido fronteras para crear intersticios mediante los cuales no sólo se desplazan identidades sino también donde se negocia una redefinición del concepto de cultura y se constituyen las bases para materializar sus deseos de comunidad. Es difícil marcar límites entre una cultura y otra debido al reflujo e interceptación de sujetos y culturas; por eso, Hommi Bhabha ha acuñado el término *in-between* (o culturas intermedias) para describir esta dinámica en la que puede convivir la diferencia sin llegar a la polarización (59; 198).

Con esta novela, López Fernández propone una visión progresista e edificante del mundo multicultural; y a partir del viaje migratorio, define la cultura como una necesidad imperante del hombre por la proxémica y la interacción de unos con otros dentro de una comunidad en la que no importe la cultura de procedencia. Quirarte asegura que la novela está escrita con una prosa precisa y cortante, cortés pero distante; añade que es un libro peligrosamente maduro, milagrosamente sabio. No hay suma de anécdotas sino collage de imágenes, galería de personajes que se niegan a recibir el calificativo de folklóricos y reafirman su condición de auténticos sobrevivientes (s/n). De manera que el personaje de *Los Perros de Cook Inlet* nunca manifiesta indiferencia por la coyuntura migratoria, puesto que se inmiscuye y toma las iniciativas para interactuar con los demás, y no sólo adopta una postura indulgente hacia los otros, sino que también promueve y hace cultura comunitaria. Mediante su capacidad de agencia, el personaje deja el margen y pasa a ejercer una subjetividad intersticial tras proyectar un ideal de sociabilidad, de culturalismo gregario y de cortesía proxémica, que se contraponen a “las erosionadas e indiferentes prácticas del individualismo contemporáneo” (Lipovetsky 6). Así, el personaje marginal-intersticial corresponde a una literatura del estar, que capta una problemática concreta o también convoca una realidad socio-cultural delimitada. Y toma una postura clara y muy personal al respecto. Joaquín Marta Sosa hace una separación entre la literatura del estar y la literatura del ser. Marta Sosa sostiene que la literatura del estar es la que incorpora la existencia concreta y hacia ella se dirige; es la que se nutre de la totalidad concreta y no de la neutralidad abstracta; mientras

que la literatura del ser es básicamente metafísica pura, experimental, preocupada con idealidades y esencialismos irreales, y radicalmente desarraigada (10-11). En conclusión, hay dos rasgos fundamentales que definen al personaje marginal-intersticial de esta novela y que son válidos para los capítulos en los que el deseo de comunidad es exitoso: el primer rasgo consiste en que el personaje se posiciona fuera de las instituciones oficiales del Estado para situarse en el centro de un problema de carácter global como la migración; y el segundo se destaca porque propone nuevos modos de convivencia armónica entre la naturaleza y la cultura.

#### La zona de contacto cultural

El narrador y personaje central de *Los perros de Cook Inlet* deja muy en claro al inicio de la novela que su condición de subjetividad móvil se debe más a una decisión de aventura por el camino, que a una cuestión provocada por la falta de empleo en su lugar de origen. No obstante, sus experiencias a bordo del procesador *Pacific Producer*, como cortador y empacador de carne de bacalao, muestran un fresco contemporáneo de una de las rutas de la migración mundial hacia Alaska, donde convergen y se interceptan personas procedentes de países que son, en su mayoría, impulsores de la migración indocumentada. Una vez que coinciden latinoamericanos, asiáticos, europeos, estadounidenses anglos e indígenas del norte de América en un mismo espacio tanto metafórico como literal, el concepto de



cultura no solamente se enriquece sino permite afirmar que la convivencia de culturas es uno de los efectos positivos de la globalización neoliberal, como parte de la realidad existente de la economía mundial capitalista como sistema-mundo. Con esta novela, López Fernández hace rememorar la indiferencia escolástica entre *el nosotros* y *los otros* que prevaleció por varios siglos a partir de la primera carta de Cristóbal Colón, dirigida a Luis de Santangel, hasta las tesis perversas sostenidas por los notables escritores coloniales que afirmaban que europeos y amerindios no eran iguales, desde el punto de vista racial y cultural. Las tesis coloniales derivaron en lo que después se conocería como etnocentrismo y cientificismo, figuras claves del saber europeo entre los siglos XVII y XIX, cuyos planteamientos auspiciaban prejuicios y estereotipos, antes que aceptar la diversidad cultural y mucho menos que lo propio se descubre en lo diferente (Todorov 21-32).

El personaje marginal-intersticial abandona el barco procesador en la primavera alasqueña y se instala en Anchorage. Sus experiencias en tierra firme manifiestan otro cariz, allí se intercepta con sujetos marginales que están en pugna o han sido expulsados de las pragmáticas sociedades modernas de las cuales proceden. Son, en su mayoría, estadounidenses jipis asumiendo un completo fracaso o jóvenes esperando un golpe de suerte que podría cambiarles la vida, indígenas Pies Negros o Shoshonis que simpatizan con la migración mexicana, sin dejar de lado a los *red necks* simpáticos y folclóricos, que en lugar de temérseles, motivan la piedad y la ternura del personaje narrador. Como trasfondo de las dos experiencias del personaje narrador, tanto a bordo del *Pacific Producer* como en tierra firme, resultado de su

viaje a la última frontera del continente, prevalece la dinámica de la migración internacional, vinculada con la globalización de la economía, con lo cual promueve y enriquece el cruce de personas, de culturas y de la creación de nuevas post-comunidades re-imaginadas.

El personaje marginal-intersticial ejerce el nomadismo a cuenta propia para alimentar sus instintos de aventura cultural, y satisfacer así su necesidad por el paisaje natural, aparentemente implacable e inhóspito, y por el crisol humano, tan diverso y colorido, que converge en Alaska. Este cruce de fronteras entre la cultura global y la naturaleza termina por afianzar su deseo de comunidad. Viajar al territorio alasqueño no sólo significa para él, la posibilidad de hacerse rico trabajando en la industria pesquera, sino resalta el conocimiento geográfico e histórico que posee sobre su nuevo destino. Cuando afirma que “iba a buscar el oro al lugar del oro, aunque para mí estuviera éste en los pescados y no en la criba de la arena” (9), evoca la fiebre del oro que motivó el desplazamiento hacia Alaska de miles de inversionistas, soñadores y gambusinos a finales del siglo XIX y principios del XX, cuya producción del mineral áureo excedía en 1904 los 9 millones de dólares (Naske y Slotnick 5). El título de la novela, *Los perros de Cook Inlet*, sugiere también la atracción por Alaska y la continuidad de otra fiebre que ha motivado y convocado una multitudinaria presencia de sujetos de diferentes partes del mundo que buscan los empleos creados por la fiebre de la industria pesquera.

Los desplazamientos del personaje narrador motivan encuentros, cruces y contactos, cuya interacción permite identificar la manera en que operan las redes del trabajo mundial globalizado. Asimismo, esto no deriva en una especie de Babel cultural ni lingüística, sino que la mezcla intercultural, entre lo global y lo local, beneficia y alimenta su curiosidad por la aventura cultural que él mismo promueve mediante sus actos, redefiniendo y enriqueciendo así el concepto de cultura en los tiempos de la economía capitalista del sistema-mundo. Una zona de contacto es, en palabras de Mary Louis Pratt, un espacio de encuentros:

[...] the spaces in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict [...]. “Contact Zone” in my discussion is often synonymous with “colonial frontier”. (6)

Zona de contacto es un término resemantizado por Pratt: “I borrow the term ‘contact’ here from its use in linguistics, when the term contact language refers to improvised languages who need to communicate with each other consistently, usually in context of trade” (6). Al resemantizarlo, Pratt sustituye el término frontera colonial, el cual ejemplificaba el paradigma de las relaciones desiguales que marcaron el encuentro de culturas entre Europa y América, desde el descubrimiento hasta la culminación del poder colonial español en el siglo XIX. Prevaleció una hegemonía del colonizador, traducida en la producción, administración y control del conocimiento

libresco y de la representación cultural del sujeto nacido en América, con tradiciones y costumbres no europeas.

Una zona de contacto admite el cruce de culturas y de sujetos que anteriormente estuvieron separados porque la zona: “Invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect” (Pratt 7). Alaska, además de poseer una gran reserva natural, fue y sigue siendo un espacio geográfico de zonas de contactos por antonomasia. José de Acosta es el primer español en escribir sobre Alaska en *Historia natural moral de la Indias* (1589), afirman Claus-M. Naske y Herman E. Slotnick. El fraile de Acosta sostiene la hipótesis que los primeros seres humanos en arribar al continente americano cruzaron el estrecho de Bering, provenientes de Siberia y eran cazadores y recolectores de frutos; tiempo después, otros animales mamíferos como los mamuts emigraron también en busca de alimento cruzando todo el continente hasta llegar a Tierra de Fuego, hace 12 mil años (Naske y Slotnick 9). En 1697, Alaska se convierte en posesión de Rusia. Con el afán de modernizar su imperio, que ante los ojos de los europeos consideraban a Rusia como un remanso de la civilización habitada por un pueblo más asiático que occidental, el zar Pedro I el Grande y su medio hermano Iván V, optan geopolíticamente en 1682 navegar y explorar el pacífico norte del continente americano y buscar nuevas rutas del comercio. Al margen de la hipótesis del fraile español, resalta la idea que reafirma a dicho territorio como una zona de contacto migratorio desde su prehistoria y desde la época moderna Alaska no sólo fungió como el gozne que une Asia y

América, sino como el enclave que podía facilitar la modernidad y el progreso (Naske y Slotnick 23-25). En 1867, el vasto territorio fue adquirido por los Estados Unidos en 1867 (Naske y Slotnick 3), y así para a ser el estado número 49 de los Estados Unidos. En conclusión, Alaska es una zona de contacto migratorio, donde confluye la modernidad con la tradición (el progreso con el retraso); el sujeto en tránsito tiene rasgos de los animales migrantes, como el salmón, el cual se alude en el título de la novela.

*Los perros de Cook Inlet* debe su título a una variedad de salmón del pacífico, denominado *chum* o “perros” y a la cuenca de Cook Inlet, que es la más importante de Alaska, con un intenso tráfico marítimo pesquero donde coinciden barcos procedentes de varias partes del mundo, con el propósito de comercializar la carne de pescado. Esta cuenca de Cook Inlet sirve de hábitat para una buena variedad de salmones donde viven “five species of Pacific salmon: the red or sockeye, the King or Chinook, the silver or coho, the chum or *dog*, and pink or humpy” (Arnold 5; el énfasis es mío). Por un lado, el narrador da cuenta de este escenario natural y de las dificultades que enfrentan los trabajadores que, como él, se enfrentan a las dificultades de la pesca y del procesamiento de la carne de salmón: “No era tan fácil separarlos, trabajábamos con seis tipos de salmón y tres de ellos comparten características muy semejantes. Los plateados, los perros y los rojos se diferencian en la pupila y una tenue coloración en la cola” (75). Por otro, el título de la novela sugiere y conecta el patrón e instintos migratorios del salmón con la necesidad migratorias de los trabajadores. Ambos ejercen la migración como un acto natural,

de vida o muerte. El cuanto al salmón, éste se desplaza contra corriente, nace en agua dulce y crece en las aguas del océano pacífico y luego retorna río arriba para cumplir su ciclo migratorio vital:

Unable to survive and prosper solely in their freshwater environment, early responded by developing their distinctive anadromous life cycle: birth and early development in fresh water, migration to more fertile oceanic feeding grounds (where they gain more than 90 percent of their body mass), and return to their natal stream to spawn and die.  
(Arnold 18)

David F. Arnold asegura que el salmón del Pacífico norte se ha adaptado a una multitud de transformaciones climáticas y geológicas, y sitúa los ancestros del salmón, a partir de unos fósiles encontrados en la parte noroeste de las costa de Alaska, entre 40 y 20 millones de años atrás (17-18). Como el salmón, el narrador junto con millones de sujetos han emigrado y remontado la geografía del sur hasta llegar a la zona septentrional del planeta: “A eso había venido, a estar conmigo en mi límite sobre el mar de Bering” (14). El narrador está decidido a superar las adversidades climáticas y también, como él afirma, a imponerse y adaptarse a su nuevo ciclo de vida. La posición y el punto de vista del narrador, como personaje marginal-intersticial en movimiento, corresponden a las características de los libros de viajes:

Se trata de un discurso narrativo descriptivo en el que se predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos hasta las mismas acciones de los personajes. (14)

Pratt demuestra que los libros de viajes y expediciones emprendidas por científicos y hombres de letras europeos, solventadas por los monarcas del siglo XVIII, no sólo eran con el fin de mapear el mundo y establecer coordenadas para facilitar los accesos para el comercio, clasificar la raza humana y catalogar los recursos naturales y los animales, sino para establecer un dominio cultural y económico. Al respecto, ella afirma: “[...] a certain kind of global hegemony, notably one based on possession of land and resources rather than control over routes” (38). En la expedición laboral y cultural del personaje narrador a la zona de contacto que es Alaska, prevalece en la novela el dominio de la industria pesquera y al controlar evidentemente la contratación de trabajadores migrantes, indocumentados en su mayoría, genera el tránsito y movilidad de personas provenientes de varias partes del mundo. Como resultado, se multiplican las posibilidades para el contacto y la experiencia humana.

Una experiencia de esta magnitud, donde convergen ilusiones y dramas, tensiones y dilemas, está marcada por lo imprevisible, donde lo único seguro son las

largas y extenuantes jornadas de trabajo pesquero. La compañía encargada de contratar la mano de obra que prestará servicios en el *Pacific Producer*, un barco gigantesco procesador de bacalao, engancha trabajadores tanto en Estados Unidos como en la frontera mexicana<sup>22</sup>. Una vez que el personaje narrador arriba a terreno alasqueño, precisa la fecha de su llegada y recuerda cuando un trabajador de la compañía le entregó sus papeles falsos para poder trabajar con ellos:

Llegué a Dutch Harbor una de las ínfimas tardes del invierno del noventa. La compañía que me había contratado no mandó a nadie a buscarme y yo debía seguir a Auketan, donde estaba mi barco [...]. No pensé siquiera en gastarme los ochenta dólares que costaba el hotel; llevaba conmigo una tienda de campaña que había pasado la prueba en Baja, donde estuve esperando a un tipo que venía de Los Ángeles con mi tarjeta verde y mi seguro social. (9)

Al personaje narrador, en esta aventura, lo acompaña Sergio, su amigo, quien tuvo la oportunidad de hacer el viaje tras aprovechar la declinación de Nakamura: “En Seattle le habían dado el boleto de un japonés que no se presentó al aeropuerto. Nakamura, el japonés, prefirió quedarse antes que correr el riesgo de ser deportado a Tijuana” (11). En las palabras del personaje narrador sobresalen, tanto como las redes y rutas del trabajo mundial, la interacción e interceptación de sujetos que antes estaban separados geográfica o culturalmente.



El *Pacific Producer*, barco insignia de la industria pesquera de Alaska, flotando sobre el mar, y donde el personaje narrador vive experiencias intensas, adquiere rasgos metafóricos, particularmente, por su movilidad y capacidad de tránsito, como si fuera un vasto territorio en el que se entrecruzan trabajadores inmigrantes que hablan diferentes lenguas, con tradiciones y costumbres igualmente diversas. El acto de migrar, o desplazarse más allá del territorio propio, no sólo significa cruzar fronteras sino implica la necesidad de familiarizarse con otros códigos para poder sobrellevar la vida. La lengua juega un papel importante para la interacción, desde luego, pero las obligaciones entre los trabajadores de abordó, tal como él no narra de manera tan prolija, son las normas de uso, las cuales forman parte a su vez de las oportunidades desafiantes de este trabajo, donde él, como muchos inmigrantes, “debía pasar seis meses en el mar a bordo un barco procesador” (10). Los intersticios que emergen de esta dinámica revelan desde transformaciones conceptuales hasta procesos de construcción de una nueva identidad, a partir de la movilidad del sujeto convertido en mano de obra barata.

Desde su carga metafórica, como la que posee toda maquiladora establecida en el norte de México o en el sudeste asiático, el barco procesador, donde se trabaja “17 días sin parar” (21), destaca y reafirma una variante más de la identidad móvil dentro de la geografía cultural de las últimas décadas: la que emerge de los desplazamientos masivos de personas por la falta de trabajo, las cuales no están exentos de la explotación y la injusticia en contra del inmigrante. La novela comunica y describe la movilidad intersticial de los excluidos, que es identificable

más allá de la realidad textual. Un personaje marginal-intersticial emergente cuya identidad se redefine a partir de la interculturalidad que experimenta en un territorio constituido por múltiples zonas de contacto, propicias para la conformación de una comunidad enriquecida por la diversidad lingüística, racial y cultural. La agencia de del personaje narrador, de la mano de las acciones narrativas y el punto de vista, fortalece no sólo la visión del trabajador inmigrante sino que también le otorga la capacidad para cultivar valores comunitarios. Formada por su doble naturaleza, adquirida por su condición de sujeto en tránsito: la de trabajador y la de viajero.

Pone en perspectiva también la manera en que el capital transnacional no sólo puede configurar la organización del trabajo y sus redes por todo el planeta, sino que ayuda en gran medida al surgimiento de una identidad móvil cuyo sentimiento de pertenencia se reduce simplemente al trabajo, como un acto mecánico y que, no obstante, beneficia profundamente al desarrollo económico de las empresas, como el *Pacific Producer*, dedicadas a la industrialización de la pesca. Mediante la agencia del personaje narrador, el lector se entera de sus actividades diarias, sin dejar de advertir que: “debía pasar seis meses en el mar a bordo de un barco procesador” (10). Y la compañía cuidaba hasta los mínimos detalles con sus trabajadores, pese a que él, como muchos, tenían una nula experiencia en las faenas marítimas: “[...] ni siquiera éramos marinos, sino tipos que íbamos a cortar pescado. Había una infatigable televisión con videocasetera, cuartos dobles donde no cabía ni la ropa de uno y un hangar, en el que se comía espléndidamente. Muelas de cangrejo, sirlones, mermeladas, todo era gratis, la compañía estaba detrás” (11). En lo que respecta al

personaje narrador, éste “tenía que cerrar con masking tape unas bolsas por las que se salían las cabezas de los bacalaos congelados” (14). Al poco tiempo, deja dicha actividad para ocuparse en llenar los refrigeradores con la pesca del día.

Su nueva asignación, afirma el personaje narrador, “consistía en llenar, con charolas de pescado fresco, las *racas*. Son anaqueles de hierro que se meten los refrigeradores empujándolos sobre rieles y que van retrocediendo a lo largo de los refrigeradores (hay uno a cada lado), para aparecer, cuando éstos están llenos, treinta y seis *racas* después, al fondo de la línea” (15). El trabajo era arduo y el personaje narrador “salía tarde y me iba a dormir unas cuantas horas, que entonces me eran suficientes” (16). Su objetivo de trabajar en esas condiciones, pese al esfuerzo máximo que estaba obligado a desplegar, era ganar el suficiente dinero, porque a eso había llegado, al lugar del oro, aunque éste estuviera en los pescados y no en la criba de la arena: “Sumaba treinta y cinco mil dólares. El pescado entraba en el *Pacific Producer*, charola tras charola, con diferentes frases en mi cabeza y números más grandes” (20-21). Y añade que “fueron 17 días sin parar, que es casi demasiado. Pero el dinero al fin se multiplicaba, el agotamiento tenía sentido” (29). Sin embargo, a diferencia de los otros trabajadores mexicanos, obligados a enviar dinero periódicamente, “mandando cheques que no aún no sumaban regreso” (32), el personaje narrador, por su parte, “iría Londres en apenas dos meses, un par de boletos a París, luego China y Bali en sus brazos, frente a un mar caliente y un pescado irreconocible, picante, disfrazado con piñas y flores y cerveza” (21). En medio de la enumeración de las condiciones y obligaciones laborales que da en su

momento el personaje narrador, propone otra modalidad del viaje. Mientras unos trabajan para ayudar a sus familiares y así sobrevivir, otros lo hacen para continuar una aventura, poco preocupados por la calidad de vida o el bienestar de los suyos, como el personaje narrador, que persigue expectativas diferentes y búsquedas culturales muy personales, enmarcadas en una época donde el sujeto, desde el punto de vista económico, no es un capital cultural ni humano, sino un capital de inversión.

Si se reacomoda el mundo, la cultura también se redefine

Jesús Martín Barbero considera que con la mundialización de la economía se deriva en una “rearticulación de las relaciones entre países mediante una descentralización que concentra poder económico y una deslocalización que hibrida las culturas” (103). Así también lo reafirma Arjun Appadurai: la mundialización de la economía acelera los flujos culturales, impulsando el movimiento de las finanzas, la tecnología, los medios de comunicación, y especialmente el tránsito de las personas y de las ideas. (111). Lo anterior es útil para entender en *Los perros de Cook Inlet* la manera en que se redefinen las relaciones entre el centro y la periferia, no desde el punto vista económico sino desde el cruce de culturas, que es a la vez un terreno movedizo y fértil para concretar los deseos de comunidad del personaje narrador. Es notorio el énfasis que hace la novela sobre los temas de la economía y

la migración, especialmente por el papel que desempeña la industria pesquera en Alaska, que exige trabajadores fuertes y resistentes, sin importar el origen. Es decir, el recurso humano es una simple inversión de capital. Esto que claro, en palabras del personaje narrador, cuando dice que el patrón “te contrató por joven y manejable” (45). Y, particularmente, todos los latinoamericanos son jóvenes, empezando por el narrador de la novela: José, el Nica; Sergio, el amigo del personaje narrador; Mario, del Instituto Politécnico Nacional; Salomón, de San Luis Potosí; Pedro, de Guerrero; Roberto, que es mexicano, sin precisar el lugar de origen, y es el único que se comunica en inglés. Antonio, de Guatemala; Braulio, de Cuba; Tacho y Mario, de Michoacán (32-4)<sup>23</sup>. A bordo del *Pacific Producer* los latinoamericanos y los estadounidenses de la tripulación conviven pacíficamente, sin tensiones<sup>24</sup>. La convivencia de sujetos de cultural diferentes sin tensiones es un ejemplo de comunidad que no implica una equiparación de las relaciones de poder que puedan existir entre los países que controlan la economía mundial y los países de la periferia económica, pero sí se puede asegurar que el poder económico se ha descentralizado en el contexto alasqueño. El mexicano José Hernández, residente de Kodiak, es propietario del restaurant El Charro y del barco *María Bonita*, pilotado por un capitán portugués, quien se encarga de proveer bacalao al *Pacific Producer* (19). Esta referencia de la novela tiene que leerse sin dejar de lado las ideas sustentadas por Martín Barbero. Tanto en términos culturas como económicos, la mundialización de la economía disloca e hibridiza pero no agota modelos de interacción humana, ni llama a la catástrofe. En esa reorganización para constituir la comunidad de culturas,

el sujeto no se disuelve por brindar su ayuda al capital transnacional, sino que se sumerge en modelos de sociedad y de convivencia tal vez inéditos, como el personaje marginal-intersticial de esta novela, sin excluir el desarrollo humano y la calidad de vida.

Otro rasgo en la novela que refuerza esta idea de rearticulación y aceleración de los flujos culturales, es la opinión diferenciadora del personaje narrador sobre la manera de asumir el trabajo arduo entre los trabajadores emigrantes indocumentados y los documentados:

El trabajo, con sus constantes dificultades, desilusionó a casi todos los muchachos americanos. Con sus papeles buenos se fueron bajando en las bahías porque alguna *canería* en tierra u otro barco les habían ofrecido un mejor contrato. (32)

Para él, el trabajo se define a partir de la necesidad de quien lo ejerce, porque tener un trabajo significa sostén y sobrevivencia familiar. Sus opiniones son condescendientes hacia aquellos que vienen de países desfavorecidos económicamente, como cuando dice que los laosianos son infatigables como “[...] Tacho y su hermano—gente humilde de Cuanaco, Michoacán, donde en su domicilio conocido mujeres y niños esperaban” (32). Insiste, de otro modo, en la tenacidad y en la resistencia de personas que confrontan la adversidad emprendedoramente.

Y la práctica que los une es el trabajo, el cual adquiere otro matiz si se toma en cuenta que atrás de cada personaje hay sueño roto; así, el trabajo se define más como valor cultural que económico, de historia de vida. Pero los une también, además de la pobreza, el origen cultural y, dependiendo de éste, la forma de ponerlo en práctica, ante los nativos que asumen compromisos y roles con pronunciada indolencia: “Ahora en el barco se trabajaba más duro, se sabía quiénes eran los otros y se hablaba español” (32). La diferencia radica no tanto en las características del trabajo sino en la forma de asumirlo, vista desde la perspectiva de la necesidad y la voluntad de sobrevivencia, y no desde un enfoque étnico. Todos están allí sosteniendo un contacto donde no prevalece el dominio de unos sobre otros, con obligaciones y menesteres distintos. El personaje narrador y Sergio no envían dinero a sus familiares, como lo hace el resto de los latinoamericanos, pero eso no significa que sean superiores al resto de los mexicanos o de los guatemaltecos. No obstante, dados los rasgos, ambos personajes no encajan en el fenómeno de la migración de la pobreza. Al respecto de la migración mexicana, Víctor Ronquillo sostiene, implacable, que la verdadera ruta de los inmigrantes mexicanos hacia el norte del continente es la ruta del hambre (64)<sup>25</sup>.

*Los perros de Cook Inlet*, sin embargo, no explora los efectos de la migración en el lugar de origen de los personajes pero sí los infiere, cuando el personaje narrador describe la situación de los michoacanos Tacho y su hermano, a quienes en su pueblo solo los esperan mujeres y niños. El éxodo de los mexicanos pobres hacia los Estados Unidos, el cual se convirtió en una forma de vida y una cuestión de

supervivencia, asegura Ronquillo (15), ha provocado que pueblos enteros de las zonas rurales de México se asemejen a pueblos fantasmas, parcialmente abandonados o habitados por ancianos, mujeres y niños, ya que son los jóvenes y adultos varones en condiciones de trabajar los obligados a emigrar para sostener a sus familias (Ronquillo 142)<sup>26</sup>. En base a los datos del INEGI (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática), Ronquillo revela cifras alarmantes: en los últimos años de la década del noventa y principios de la del dos mil: “Más de tres millones de mexicanos emigraron a los Estados Unidos [...]. Más de 500,000 cada año” (140). Recordando la pirámide de Paz que divide al México desarrollado del subdesarrollado, la salida del país de miles de mexicanos con rumbo a los Estados Unidos tiene como causa la pobreza, la profunda desigualdad, así como hechos violentos y desestabilizadores, sin olvidar la gran crisis económica, que lastimaron a México a partir de 1994 (Cansino 245)<sup>27</sup>. El personaje marginal-intersticial de esta novela no sólo alude a los flujos migratorios masivos de México y del resto de Latinoamérica (lo mismo que del norte de África hacia Europa) que prevalecieron en toda la década de los noventa; también pone de manifiesto que dichos movimientos humanos tienen exclusivamente carácter laboral. El personaje narrador ilumina una contingencia y proporciona sobre el tema una visión no mediada por nadie; y su marginalidad está vinculada axialmente con una inestabilidad económica notoria que marcó culturalmente a una época, pero la cual revierte, allí su intersticialidad, mediante su capacidad de agencia que la impulsa creativamente a hacer comunidad.



*Los perros de Cook Inlet* obliga a estas reflexiones que sintonizan con las metáforas de Paz y su pirámide para imaginar la estructura social del México contemporáneo, y la zona de contacto, de Pratt, cuya metáfora se hace más rica en tiempos de la globalización económica y cultural, porque tolera en ese contexto una rica confluencia de ideas, de culturas y de sujetos procedentes de sociedades tradicionales y modernas, sin que medie entre unos y otros una relación de servidumbre. Y el personaje marginal-intersticial, por su parte, revela una visión particular sobre el asunto, tratando de restaurar el enfoque: en lugar de mantenerse a distancia de las hordas de trabajadores, emplea la proxémica del estar-juntos a modo de enriquecer el ambiente comunitario. La suya, básicamente, se limita a explorar una percepción de la inmigración laboral en Alaska. Esto permite plantear nuevos significados e inéditos modos de representación de la cultura en movimiento. Susana Rotker le denomina a este replanteamiento la crisis de los símbolos, donde los nuevos saberes marginales empiezan a tejer nuevas redes de representación (11); en este el sentido la novela ha sido concebida a partir de las experiencias laborales de un escritor mexicano que vivió en Alaska, trabajó en un procesador de carne de pescado y convivió con sujetos de culturas diferentes. El mismo punto de vista registra el libro *Por amor al dólar* (2006), del mexicano J. M. Servín (Distrito Federal, 1962), que se resiste a la tipificación de los géneros narrativos: cuando todo parece afirmar que es una selección relatos, resalta la idea de concebirlo como crónicas de viaje o una novela de no ficción. En la advertencia, el autor explica que el libro es una selección de sus impresiones de casi una década (1993-2000) como trabajador

indocumentado, principalmente en Estados Unidos. Servín escribe sobre el libro: “Lo escribí por una necesidad vital de adentrarme en otras realidades donde predominan los claroscuros entre personas de todo el mundo” (9)<sup>28</sup>. Lo reiterado por Servín también se materializa en la novela de López Fernández en boca del personaje narrador, que es la convivencia de sujetos y de culturas: “Me parece que existe, además de los tantos nuestros y no nuestros, un mundo condenado a vagar por los albergues de la tierra” (41). Y aunque la convivencia esté enmarcada por la necesidad de mejorar las condiciones de vida de sus familiares en sus países de origen, lo que *Los perros de Cook Inlet* revela sobre los inmigrantes laborales es, más allá de su condición marginal, su paso transitorio e inestable, por un lado; y por otro, la posibilidad de saber aprovechar al máximo la empatía social entre los diferentes grupos de migrantes, como lo hace el personaje narrador (que anda en busca de aventuras), al sacar provecho no sólo del ambiente emocional sino de procurar que el intercambio cultural sea de calidad y que las emociones sean compartidas.

La novela plantea el intersticio como el espacio para establecer pactos o negociaciones culturales. Por eso, el personaje narrador no percibe límites ni fronteras. Si a bordo del *Pacific Producer* asumió que habían hecho “una buena amistad en este barco helado” (21), y admitió aprender muchas cosas por el intercambio culinario con los trabajadores asiáticos, tras comer *halibut* (curado en agua putrefacta de otro pescado), *shashimi*, *sake* y el arroz pegajoso; en tierra firme pone de manifiesto nuevamente su extrema curiosidad y capacidad de

observación. Un vez que concluye su contrato con el *Pacific Producer*, además que ha ganado el dinero suficiente para llevar a cabo sus planes en el futuro inmediato, el personaje narrador dice: “íbamos alegres, con dinero en el banco y primavera en Alaska, cinco kilos más en cada uno y la certeza de nuestras manos” (39). Las experiencias del personaje narrador en tierra firme, que son básicamente culturales, están acentuadas por un gregarismo respetuoso y condescendiente. “Cómo aprendo de cosas aquí” (21) puede ser una de sus declaraciones más paradigmáticas de la novela.

La afirmación vuelve a enfatizar la premisa intersticial del texto. No sólo convoca sino que propone un nuevo tipo de convivencia comunitaria, al margen de los prejuicios y los protagonismos excluyentes. La del personaje narrador es más que una frase, encierra una de las pautas de convivencia en una época multicultural. Por tanto, al personaje narrador le preocupa más la convivencia que el trabajo en sí mismo, con sujetos que son involuntariamente el ejemplo la otra cara de la modernidad. Así se da en la novela un cambio de perspectiva que la enriquece aún más en sus significados. Pasa del énfasis en el trabajo arduo a bordo del barco, a mostrar el desencanto del sujeto marginado primermundista. De un lado, el personaje narrador exhibe la prosperidad de la industria pesquera y su inmensa red para captar trabajadores asiáticos y latinoamericanos porque son imparables; y de otro, la idea del progreso se contrapone con la nostalgia, los sueños rotos, la exclusión y el resentimiento de personajes periféricos que han llegado a Alaska, como el salmón

en su último recorrido, para morir o renacer. Son anglos e indígenas estadounidenses y todos han sido mordidos por la derrota<sup>29</sup>.

La base del proceso de interpenetración intersticial del personaje narrador está formada por un sistema cultural que privilegia, sin importar la temporalidad y las rivalidades étnicas, el intercambio de sentimientos y actitudes entre unos y otros, con el propósito de compartir experiencias e historia en el marco de una cultura comunitaria. Así, establece contacto con viejos jipis de California, con jóvenes que buscan a Dios o un golpe de suerte para ganar cualquier premio, aunque sea de consolación, para hacer la vida menos aburrida; con mineros que todavía buscan oro en los arroyos de las montañas, con indígenas Pies Negros que simpatizan con los mexicanos, con un yugoslavo que parece un cetáceo encallado en una costa a miles de kilómetros de la suya, donde se matan por odios y diferencias estúpidas, con un *red neck* en busca de afecto. De este modo, el personaje narrador vuelve a poner en práctica dos de los rasgos elementales de la zona de contacto: la interacción y su carácter dialógico (Pratt 44). En esta zona de contacto cultural en tierra firme, el personaje narrador ratifica su frase paradigmática: “Cómo aprendo de cosas aquí” (21). En el Dog Patch, un refugio de Anchorage, y en sus alrededores, el personaje narrador y Sergio como su adjutor reconocen con fascinación otro tipo de errancia, totalmente opuesta a la captada por los trabajadores migrantes en la industria pesquera, con otras complejidades provenientes de los márgenes del primer mundo. En el marco de estas experiencias, el personaje narrador propone un nuevo concepto

de cultura comunitaria que, dentro del contexto de la economía-mundo, se torna complejo y confuso para definirlo.

La asociación de personajes de diferente origen étnico crea una comunidad que promueve una cultura de la alianza, sin conflictos ni divisiones, cuyo reto es implicar a todos de manera fraterna, sin que haya un grupo dominante. Es así como la novela propone un concepto de cultura común y alienta hacia un multiculturalismo inter-étnico, sin dejar de incurrir en una resignificación de la cultura, es decir, no pensar que la cultura es una cosa en sí misma, alejada de la práctica cotidiana. El personaje narrador inicia preparando el terreno una vez que conoce el refugio o Dog Patch:

Los hombres que hacen habitación en este mundo duermen en camiseta sin mangas y tratan a todos como viejos conocidos, como a personas sin sustancia con quienes hace tiempo hubiera encontrado su derrotero. Suelen ser gente de trato ligero; la hondura de su pensamiento no se mide en miles de kilómetros recorridos, en litros de té de canela bajos lo nuevos cielos. (41-42)

Las primeras palabras del personaje narrador están cargadas de un halo subjetivo que hacen recordar al lector hacia ese dualismo energético, románticamente idealizado por las comunas del siglo XIX y retomadas por el jipismo contracultural de los sesenta, que fomenta la recuperación del hombre originario. El ideal es canalizar las energías y orientarlas hacia el mundo espiritual, mediante un vínculo práctico y

afectivo. Por tanto, en esta categoría de hombres, afines en sus condiciones a los inmigrantes del tercer mundo, caben los “viejos hippies de Ohio y California” (43), y otros más que es necesario nombrar, como Branco, que “es yugoslavo, un toro con autoridad” (46); Ana y Tim, de Idaho: “Tim es alto, va a todas partes con sus botas de hule y regresa contento y sin trabajo; ‘pero para mañana una entrevista’, dice, y fuma sobre la mesa al lado del teléfono” (45); Erik, el minero: “No pertenecía al mundo móvil pero su cabeza giraba; al fin y al cabo los destellos del oro andan por todos lados” (42); David “viajaba por las llanuras de Montana, a las que no habría de volver” (49); originario de Oklahoma, de una familia humilde, Tom Weiss “era lo que se dice un *red neck*, un conservador irritado por camisas de franela” (59), pero había en él una zona que lo vulneraba, si se piensa en “su *modus vivendi*: uno uso exhaustivo de todo tipo de cupones para concursos” (60); “Louis, un tipo raro y cargado de algo duro, cierto, pero nunca un enemigo sino un gran aliado” (63), había perdido a su mujer, su hija y a la hermana de su mujer: “muertos en un accidente automovilístico” (63). Hasta este punto, el personaje narrador no sólo comparte la vida con estos sujetos sino que al interactuar con ellos, revela al mismo tiempo los trampantojos del progreso y pone en entredicho una de las teorías de las migración, esgrimidas por Daniel Prieto, la cual plantea que el migrante en general no tiene medios, ni tiempo, ni estímulos para expresiones culturales sostenidas (31). Según estas conjeturas, la inmigración laboral tiene potencialmente su lado vaporoso y uno de sus dilemas es, como indica Prieto, el poco interés por echar raíces y estrechas vínculos. Sin embargo, ante la escalada de violencia en Latinoamérica y la aplicación

de leyes de inmigración más radicales en los Estados Unidos, las ideas de Prieto toman otro sesgo. Pero, al margen del tiempo de estadía en el país de acogida, todo proceso migratorio, por efímero que sea, proyecta rasgos de una cultura en particular, poniendo el énfasis en las historias propias y puntos en común. A partir de la curiosidad del personaje narrador por interactuar con personajes e identidades culturales diferentes, como premisa de su esencia intersticial, propone considerar que la relación dialéctica con los otros es sumamente reveladora, no por lo que ellos exhiban de sí mismos, sino por lo que él como personaje intersticial logra valorar y reflexionar acerca de su propia identidad y herencia cultural, y en qué medida desea conservarlas y transmitirlas.

Al narrar la representación del nomadismo, el personaje narrador aporta no sólo una mirada precisa sobre la migración laboral latinoamericana en Alaska, sino que al describir con detalle las condiciones en que se encuentran los sujetos procedentes de una sociedad moderna como la estadounidense, generadora de comodidades y empleos muy bien remunerados, muestra el rostro más sesgado del progreso, encarnado en esos seres marginados y excluidos irónicamente por la metáfora piramidal de Paz. Tim no tiene trabajo en tierra firme y para él no sería una buena opción trabajar en los barcos procesadores de pescado donde laboran los latinoamericanos, porque ya es un hombre viejo y, de acuerdo a PIAN, los contratistas prefieren trabajadores jóvenes y con las manos fuertes.

Cuando el personaje narrador describe a los hombres que él trata directamente en tierra firme, y con quienes intercambia ideas y sueños, *Los perros de Cook Inlet* propone el elemento más crucial de la trama. La marca paradigmática del personaje marginal-intersticial de esta novela radica en que es el portador de una utopía culturalista. El personaje narrador no persigue establecer un margen de polaridad entre lo latino y lo anglo. A consecuencia de la aceleración de los flujos culturales observados por Martín-Barbero y Appadurai, sin dejar de lado la división internacional del trabajo, el personaje narrador apela por un gregarismo cultural y un imaginario social marcadamente sensible, donde no se susciten tensiones violentas sino interés por la convivencia. Una de las escenas más significativas toma lugar en el refugio. El personaje narrador juega billar con un esquimal, quien se hace acompañar por su esposa. De pronto, los tres empiezan a conversar sobre la importancia del afecto y el desinterés en las relaciones humanas: "...y hablamos del valor de los regalos, del desprendimiento de los hombres en la gran comunión" (57). La lección proviene del esquimal. De acuerdo a su cultura, le dice que "se regalan las cosas que te importan, lo que quieres" (57). El personaje narrador le regala su encendedor, el cual tenía un valor sentimental para él porque se lo había obsequiado su novia. Y él recibió de ellos el entendimiento y el mejor de los afectos: "entendían mi inglés mejor que nadie y yo a él le permitía hablar como si estuviera soñando" (58). A bordo del barco, el personaje narrador compartía valores asignados al trabajo rudo y extenuante con asiáticos y latinoamericanos, pero en tierra firme, tras conocer a todo el catálogo de personajes cuyas vidas se configuran y se ordenan de acuerdo a



valores similares, especialmente los generados por la cultura del nomadismo y la sobrevivencia, se identifica con ellos. En este marco se destaca una dinámica que resalta no sólo la aceptación y negociación cultural entre los personajes sino que reafirma la fundación de una gran comunidad como una práctica que se construye a partir de la aceptación y la permeabilidad de los encuentros humanos.

Esta actitud por la apertura y la necesidad de aprendizaje, y de vivir la vida cotidiana con los otros, es el mayor atributo del personaje narrador y, asimismo, contribuye a que la novela proponga una nueva realidad cultural de la migración laboral, vista desde un punto comunitario. Es cierto que el personaje narrador devela no sólo los intersticios y los dilemas de la modernidad sino también logra sobreponer su visión particular del concepto de cultura y comunidad. Es relevante que al enumerar con todo detalle la condición en que viven tanto los sujetos del *Pacific Producer* como los del Dog Patch, unidos en el desplazamiento y la marginación, ejemplifica el concepto de cultura que ha sido puesto en duda por Immanuel Wallerstein, pero propone otro modo de hacer y concebir la cultura a partir de prácticas con un sentido edificante y transcendente, para darle sentido a la finalidad de su viaje. Por eso se ha dado el tiempo, los medios y los estímulos para compartir con los otros. Wallerstein exhibe la anacronía de dos conceptos de cultura elaborados y promovidos por la economía capitalista del sistema-mundo, desde el siglo XIX hasta el XX. De antemano, explica que cultura es tal vez el concepto más amplio, poroso y es causante, en su uso, de confusiones intelectuales:

[...] uno de los pilares de la visión del mundo que tienen las ciencias sociales, el que recibe el énfasis más explícito por parte de los antropólogos, es la convicción de que así como hay rasgos que las personas comparten con todas las demás personas, hay otros que comparten sólo con unas cuantas, y otros aún que no comparten con nadie más. Como quien dice, el modelo básico es que cada persona puede ser descrita de tres maneras: las características universales de la especie, la serie de características que definen a esa persona como miembro de una serie de grupos, y las características propias de cada persona. Cuando hablamos de rasgos que no son ni universales ni individuales, casi siempre usamos el término ‘cultura’ para describir esa colección de rasgos, comportamiento, valores o creencias. Abreviando, según este caso, cada ‘grupo’ tiene su ‘cultura’ específica. Con seguridad, cada individuo es miembro de diferentes grupos y de grupos de diferentes clases, clasificados según género, raza, lengua, clase, nacionalidad, etc. Por lo tanto, cada persona toma parte en muchas ‘culturas’. (163-164)

Wallerstein añade que los científicos sociales legitimaron dos usos de cultura: lo que es común dentro del grupo y lo que no es común, mientras que el segundo uso se emplea, ya no para significar la especificidad de un grupo frente a otro, sino ciertas características dentro del mismo grupo (164). Recurre a estas definiciones para demostrar que el término cultura parece no ir muy lejos en términos históricos;

especialmente el segundo uso, indica Wallerstein, es una máscara ideológica para justificar los intereses de algunas personas (las clases altas) dentro de un “grupo” o “sistema social”, en contra de los intereses de otras personas pertenecientes al mismo grupo (167). Asume como positiva la idea de Sidney W. Mintz, en la capacidad innata del sujeto por crear realidades culturales y luego actuar conforme a ellas. Sin embargo, con respecto al primero uso de la cultura, Wallerstein cuestiona la identidad de aquéllos que son capaces de crear realidades culturales. Y concluye, coincidiendo con Martín-Barbero y Appadurai, que la economía mundial capitalista es la responsable de crear nuevas realidades culturales, debido a la necesidad de expandir las fronteras geográficas y crear así lugares de producción que participan en la división axial del trabajo (168), como lo ejemplifica la novela con la protagónica participación de la industria pesquera en Alaska. Las interacciones culturales de *Los perros de Cook Inlet* profundizan la comprensión de la naturaleza marginal e intersticial de los personajes. Es decir, los lugares donde trabajan y conviven mutuamente son fundamentales para la creación de una identidad comunitaria, propensa a la permeabilidad y la aceptación. En gran medida es determinante la sensibilidad del sujeto al momento de ingresar al terreno intersticial de las relativizaciones y negociaciones culturales, porque la identidad intersticial se construye en y a partir de la relación con los otros. La del personaje narrador es una sensibilidad especial que se distingue de las del resto de los personajes, por eso sus pautas de comportamiento son distintas. No excluye ni confronta, sino facilita el encuentro y la negociación.

Así, el personaje narrador es diferente al resto de los inmigrantes latinoamericanos: viaja para conocer y carga libros, pero eso no significa que sea superior al resto; es decir, no se aplica el segundo uso que explica Wallerstein sobre el concepto de cultura, propio de las clases altas. De su lectura de los poemas de Allen Ginsberg, dice: “¡Vaya si conocía cosas americanas!” (64), muy a tono con la realidad que le rodea. Cuando cita a Miguel de Cervantes Saavedra, la alusión a su obra cumbre también está a tono con su quijotismo cultural: “El Quijote me acompañaba un par de horas, pero yo abría el libro siempre después del combate con el Caballero de la Blanca Luna” (86). Su experiencia de errancia corresponde una estirpe opuesta a la de los viajeros europeos que tenían la intención de implantar una especie de ilustración planetaria de la cual se ocupa Pratt; la suya tiene un parentesco muy estrecho a la ejercida por esa generación de escritores de jóvenes brillantes, de acuerdo a Paul Fussell, que surgió “In the interval between the two World Wars a generation of bright young travelers set off from the British Isles to register anew, with all cockiness of youth, the oddity and exoticism of the world outside” (7). El propósito del viaje de los escritores Robert Byron, Graham Green y Peter Fleming no estaba al servicio de los intereses imperiales referidos por Edward Said en *Orientalismo* (202), como fue lo que sucedió en el siglo en el siglo XIX con los viajeros Antoine-Isaac Sacy y Ernest Renan (207), cuyos trabajos estuvieron al servicio de los objetivos coloniales de Francia e Inglaterra en los países árabes. Por tanto, Fussell aclara: “[...] is a defense of travel as a form, perhaps the most important form, of humanistic education” (9). El personaje narrador ejerce también

el mismo propósito. Se sitúa en una zona de contacto cultural para reafirmar lo propio en lo ajeno. Wallerstein sostiene que más allá de todo cientificismo y con la finalidad de superar la división de los dos usos de cultura, el sistema-mundo necesita una especie de cirugía porque el concepto de cultura sigue ajustándose a la realidad existencial de la economía mundial capitalista, que es inequitativa y polarizadora:

Si volvemos a los principios fundamentales y reabrimos la cuestión acerca de la naturaleza de la ciencia, creo que es probable, o al menos posible, que podamos reconciliar nuestra comprensión de los orígenes y particularismos de grupo con nuestro sentido humanitario de los significados sociales, psicológicos y biológicos. Creo que tal vez podamos llegar a un concepto de cultura que elimine los dos usos.  
(187)

El personaje narrador no busca testimoniar ni las penurias de la modernidad como tampoco el arduo trabajo que supone la vida en el exilio laboral. Mediante su relación amistosa con Shawn, un joven estadounidense pobre, pone de manifiesto que la cultura es como un espejo que refleja una misma condición humana. Dice el personaje narrador que Shawn tiene una camioneta en la que carga cosas, a veces limpia jardines o cava zanjas para enterrar cables, y un hermano menor que pertenece al ejército y juega con armas orientales y pistolas: “Ni Sergio ni yo sabíamos bien de qué se trataban esas tardes con tantas preguntas. Parecía querer arrancarnos alguna información que nos inculpara. Qué pensábamos de los *states*,

qué de su gente, de tipos como ellos, del poder, de Panamá” (77). Entre Shawn, el personaje narrador y Sergio comparten el interés recíproco de saber la opinión de sus propias culturas. La cercanía fue diluyendo los prejuicios, porque “Sergio llegó a pensar que eran asesinos en serie [...]. Pero Shawn y su hermano seguían invitándonos a su casa para tomar cerveza y a que les contáramos algo de México o de Argentina, algo del mundo anchísimo que colgaba en mapas idénticos por toda su casa” (77). Como puede verse, no hay tensión en este grupo de hombres que podrían estar divididos entre la tradición y la modernidad. No hay ninguna amenaza que pueda socavar la convivencia en esta zona de contacto cultural donde coinciden sujetos de sociedades diferentes.

Una comunidad en la que quepan todos

La novela propone la constitución de una comunidad de inmigrantes equiparable a la comunidad imaginada de Benedict Anderson. Los lazos que unen a los nómadas son fuerzas vivas y al tiempo que manifiestan un instinto gregario de la naturaleza humana, destaca la urgencia de compartir emociones y afectos. A un lado de este arquetipo cultural quedan las instituciones, los estereotipos y los juicios morales. El personaje narrador y Shawn saben lo que los une, y ambos ponen el

acento en esa especie de aura proxémica que crece entre ellos y no en lo que los separa:

A veces era un gesto de Shawn al despedirse, a veces la recurrente mención de su pobreza y su incapacidad para resolverla lo que nos asustaba. Nosotros, decía, habíamos llegado sin nada y nos importaba poco marcharnos con la sangre de los pescados; él tenía todo a su favor, pero ya no conocía a esos hijos de puta, pagan una miseria y sacan tantísimo dinero que da coraje meter las manos en los tanques apestosos. (77-78)

La postura que tiene Shawn sobre la industria pesquera es respetable pero no es tan vital como la que manifiesta el personaje narrador, quien apuesta por “Los hombres que hacen habitación en este mundo duermen en camiseta sin mangas y tratan a todos como viejos conocidos” (41). Parece que el personaje narrador busca fundar comunidades en su tránsito como migrante laboral y viajero irredento. Maffesoli postula la creación de microgrupos sociales en las grandes ciudades; también denomina este fenómeno social como una especie de tribalismo compuesto de pequeñas identidad locales que experimentan un mismo sentir común o paradigma estético, como podrían ser los *punk*, *kiki* o *panimari*, quienes en sus relaciones sustituyen la racionalización del contacto por una sociabilidad de predominio empático (54-56). Maffesoli arguye que las otras características de estas tribus o comunidades son su aspecto efímero, la composición cambiante, la inscripción local,

la ausencia de organización y la estructura cotidiana. Sin embargo, aclara que lo emocional se articula entre dos polos: la permanencia y la inestabilidad; y aquí radica lo más importante: lo emocional no puede asimilarse a ningún tipo de *pathos* (57). En otras palabras, son relaciones emocionales que podrían ser permanentes o efímeras sin que haya expresión de sentimientos profundos y personales, como tampoco instituciones que medien esos acercamientos. Este marco teórico es aplicable al tema de la migración laboral. El personaje narrador busca la solidaridad en una comunidad de caminantes que comparte el mismo destino: vagar por la tierra en busca de trabajo y de experiencias.

Él comparte el mismo espacio con los otros, a sabiendas que la relación es efímera, pero no es obstáculo para intercambiar visiones particulares de ver el mundo: es decir: esa mezcla de grandezas y bajezas, de ideas generosas y pensamientos mezquinos, de idealismo y arraigo o desarraigo mundano; en suma, el hombre (Maffesoli 59). Los vínculos con Matt, Chief (un indígena Pies Negros), y con los alasqueños en una noche de copas, ilustran la convivencia emocional que deviene cambios de perspectiva y reflexiones personales. Por un lado, Matt y el personaje narrador se fueron de campamento al lago Klutina. Juntos habían planeado las rutas a seguir, elegido el mapa y los víveres. A Matt le había extrañado que el personaje narrador insistiera en llevar salchichas, frijoles en lata y tortillas, cuando para él era más cómodo viajar con una bolsa compacta con granos y frutas secas. Una aurora boreal enmarca la primera noche. A la mañana siguiente, el personaje narrador prepara la comida y Matt, al comer los frijoles con las quesadillas,



“comprendió un par de cosas de la vida en las que no había reparado” (90). La consecución de una vivencia trivial, en apariencia, representa la revelación grata para los personajes el hecho de compartir el mismo sentimiento de pertenencia, es decir, una comunidad humana que comparte una cultura común.

Por otro, se infiere que la percepción del migrante puede estar condicionada por el aspecto físico, las prácticas culturales y los estereotipos (Santamaría e Itzcovich 29). En esas noches de copas, el personaje narrador se hacía pasar por ruso, por lo que los alasqueños estaban exultantes, donde le contaron un par de estúpidos chistes sobre mexicanos y ellos celebraron su aprobación:

Realmente esos mexicanos son una plaga insaciable, ustedes los rusos se parecen más a nosotros, hablamos el mismo idioma porque ustedes llegan con agradecimiento, no forman comunidades periféricas y comen cosas como las que nosotros comemos. Además acompañadas de vodka, qué bueno es el vodka, ¿verdad? (64)

La observación de los alasqueños sobre los mexicanos capta una realidad que ellos miden con la ignorancia y la negligencia: para ellos los emigrantes mexicanos forman un submundo o comunidad inferior. *Chief* es un simpático indígena Pies Negros, y tiene en un poster pegado a la puerta de su oficina que dice: “There is only Chief here, the rest are Indians...Me dijo bato y me contrató. Y me dijo espalda mojada y se reía y él sabía que no había broma alguna, pero reía, reía de saber que cada cosa tiene su lugar y que darle su lugar a cada cosa es saber que todos caben”

(81). El personaje narrador vuelve a insistir en la idea de comunidad emocional y lo demuestran estas experiencias contingentes y efímeras, pero revestidas de un ideal comunitario.

A partir del énfasis que hace el personaje narrador sobre una cultura que fortalezca los lazos humanos, devenida en comunidad de inmigrantes, se puede reformular el concepto de comunidad imaginada de Anderson. Está claro que imaginar lo nacional, lo regional y lo universal es un reto y una hazaña complicada. García Canclini afirma que la inmigración masiva y también su opuesto, la ciudad y el campo desolado, han vuelto incierto estos modos de imaginar (*La globalización* 40). Sin embargo, una comunidad de migrantes laborales, cuyo fetiche es el intercambio cultural efímero, resignifica el concepto de comunidad imaginada, quien para Anderson significa pensar en los orígenes de la nación: “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es *imaginada* porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán a la mayoría de sus compatriotas, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (23). La idea de nación, tal como la concibe Anderson, ha sufrido cambios causados por la reorganización mundial del planeta, el cual admite un desarrollo que ya no es gestionado por el Estado-nación sino por las transnacionales, la inteligencia y los partidos políticos que detentan el poder político (Mitchell 13). Así, los expulsados por la pirámide social buscan otros corredores laborales, sobre los cuales construyen las bases para organizar comunidades plurales y diversas, donde toma especial interés la socialización y la proxémica culturales.

La voz narrativa de *Los perros de Cook Inlet* lo evidencia: “Empecé a entender algo de los otros Estados Unidos, de la gran llanura y las fogatas regadas como señales de humanidad” (98). Poco antes señala: “Viviendo con ellos, mi vida va a cambiar” (98). El personaje narrador constituye así una comunidad de trabajadores y marginados, no sólo imaginada sino puesta en práctica por aquellos sujetos en tránsito, quienes, mediante la proximidad, comparten tanto experiencias cotidianas como ideas comunes. La comunidad de *Salón de belleza* comparte estos rasgos fundamentales que la conforman. La frase de la cita anterior pudo haber sido expresada por el personaje marginal-intersticial que narra el deterioro físico y social de una enfermedad pandémica como el SIDA. Como la experiencia migratoria, la enfermedad trastoca de manera diferente al sujeto, puesto que cala por honduras más profundas y traspasa los límites de la nostalgia y la añoranza. Al vivir con los enfermos abandonados por sus familiares, en ese pequeño salón de belleza, el personaje marginal-intersticial de *Salón de belleza* no sucumbe ante el miedo y la indiferencia, y funda una comunidad hecha de afecto y compasión. El personaje marginal-intersticial, en ambas novelas, pone a la vista los desafíos culturales a los que se enfrenta el sujeto de las últimas décadas, insinuando constantemente sus discrepancias contra una modernidad y un progreso débilmente tejidas, donde la mayoría no tiene cabida. Ya sea un vagabundo que concibe otros mapas, un enfermo de amor por los otros, un irreverente que prevarica contra el Estado y le declara la guerra, una mujer que sin saberlo exhibe la podredumbre de un sistema político, teniendo como aliado a los medios de comunicación, en todos estos casos, el

personaje marginal-intersticial define un concepto alternativo de cultura y una nación re-imaginada a partir de experiencias fortuitas, búsquedas personales y de encuentros efimeros pero emocionalmente intensos.

La violencia traumática en *Amores perros* y las posibilidades de la redención.

Una Ciudad de México donde el horror es patrimonio de cada día.

Vicente Quirarte

La época no carece de interés, por lo menos para aquellos que se divierten observando sus convulsiones.

Michel Maffesoli

El malestar en la cultura

*Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, es uno de los filmes que mejor ha captado el temperamento y las transformaciones culturales de la sociedad mexicana de finales de siglo<sup>30</sup>. Al mismo tiempo es un compendio que combina rasgos de todos los personajes marginales-intersticiales estudiados en los capítulos anteriores. Si Selene Sepúlveda es víctima de las representaciones mediáticas en *Señorita México* este filme presenta a Valeria (Goya Toledo), una famosa modelo que resulta también víctima de su propio cuerpo a raíz de un accidente, y las dos terminan siendo marginadas sin posibilidades de hacer valer sus deseos de comunidad. Como Selene Sepúlveda y el narrador anónimo de *Salón de belleza*, en *Amores perros* hay personajes socialmente marginados como los hermanos Octavio (Gael García) y Ramiro (Marco Pérez), al igual que parejas y familias padeciendo una pobreza económica. Si el flagelo de la corrupción los acosa

y permea la sociedad, la experiencia migratoria que vemos en el personaje-narrador de *Los perros de Cook Inlet*, revela la contingencia cultural de los encuentros fortuitos. Procedente de España, la modelo profesional venida a menos, Valeria emigra a México en busca de éxito. Por su parte, Octavio tiene la idea de huir de Ciudad de México—de su realidad, principalmente— e instalarse en Ciudad Juárez en busca de un futuro mejor, donde sueña llevar a su cuñada, que es la esposa de su hermano mayor, y el pequeño hijo de ésta, con el objetivo de fundar una nueva familia. Los personajes del filme se mueven entre las fisuras de un mundo globalizado, donde destacan las tensiones urbanas y la crisis de familia.

Para el propósito de este estudio, hay un personaje marginal-intersticial en *Amores perros* que muestra una nueva faceta: el personaje traumatizado por eventos históricos. Por eso, el estudio se enfoca en El Chivo—un ex-guerrillero de los sesenta-setenta, separado de su familia, de su identidad anterior y de su papel social—quien busca tanto la posibilidad de restablecer contacto con su hija, después de muchos años de distanciamiento, como de redimirse a sí mismo y de señalar posiblemente el camino hacia la emancipación de la sociedad mexicana, con la posibilidad de reordenar una comunidad sólida entre los más necesitados. Víctima de traumas y también victimario, El Chivo (Emilio Echevarría) es definido por la violencia porque se mueve en mundo gobernado por la violencia.<sup>31</sup>

“Octavio y Susana”, “Daniel y Valeria”, “El Chivo y Maru” son los subtítulos de las tres historias que conforman el filme y se interrelacionan en la medida que los personajes comparten escenarios y se entrecruzan de manera

involuntaria. El análisis de este capítulo se centra en la historia de “El Chivo y Maru” porque es útil para entender toda la película y su relación con el personaje marginal-intersticial de los noventa. El Chivo es un personaje marginal-intersticial clave porque su marginalidad se basa en la experiencia histórica y encarna factores más allá del presente. No por nada, la historia de El Chivo y su hija clausuran el filme con un alto grado de intensidad. Por un lado, es determinante el conflicto entre el pasado y el presente, donde está en juego la convicción o el cambio de rumbo en las ideas políticas, que es aquí donde, de manera ambigua, se gesta su condición intersticial. Por otro, está la búsqueda de la reconciliación sentimental entre el padre y la hija. Alejado de todo melodrama, en el acercamiento del padre, es crucial la presencia de un álbum familiar que El Chivo ha conservado en todos esos años de alejamiento: cada foto, en momentos de íntimo acercamiento, se convierte en un elemento meta-narrativo. Así, la experiencia del ex-guerrillero sirve no sólo para cerrar la película, sino también para resolver los conflictos culturales aludidos en los varios hilos narrativos.

Por su aspecto físico revelado en las fotos, especialmente, el cual sugiere un hombre acoplado con las ideas más radicales, la representación de El Chivo resulta un tributo a la utopía transitoria que recorrió Latinoamérica entre las décadas del sesenta y setenta, plataforma ideológica que la vincula coyunturalmente con los principios de la revolución cubana de 1959<sup>32</sup>. Con indignación cívica y enarbolando la búsqueda de justicia, esta utopía proclamaba equidad y justicia, por lo que luchaba en contra de las dictaduras institucionales y militares arraigadas en casi todo el

subcontinente, con la ilusión de recomponer el mundo y poder compartirlo con los desposeídos. *Amores perros* proyecta como un faro, a más de treinta años de esas osadías, la casi extinción de esa luz que hubiera podido impulsar el cambio latinoamericano. Es relevante que la cinta tome lugar en 1999, un año antes de la elección presidencial de 2000 ganada por Vicente Fox, pulverizando la hegemonía del PRI y sus más de setenta años en el poder; igualmente reveladora es la barba apostólica de El Chivo, que no sólo evoca a los barbudos revolucionarios (Fidel Castro y Che Guevara) que tomaron por asalto La Habana en 1959, sino a Carlos Marx, figura radiante, cuyas ideas marcaron el itinerario y la conciencia de la lucha guerrillera<sup>33</sup>.

En este capítulo se explora el trauma y el impacto emocional causado en El Chivo, tras haber incursionado en los movimientos guerrilleros y las implicaciones en su subjetividad al haberse enfrentado a una situación límite. En las interpretaciones se hace uso de conceptos psicoanalíticos para demostrar su desasosiego y el malestar cultural en el desarrollo de la trama, tomando como puntales tres figuras propuestas por Cathy Caruth para explorar el concepto de trauma: *la caída, el despertar y la salida*. Estas figuras se complementan y plantean significados decisivos una vez que las experiencias traumáticas del personaje se asocian con la crisis de familia, de un lado, y de otro, la pérdida de utopías y la fobia hacia el Estado, con lo cual acentúan su marginalidad institucional.

Es significativo observar en el desarrollo de la trama, la manera en que El Chivo se transforma paulatinamente, en una lucha interior que libra con sus dilemas



y el fantasma sociopolítico del fracaso y la marginalidad. La necesidad de redimirse ética y civilmente lo conduce directamente a la evaluación de sus actos. Con una subjetividad negada, dominada por la violencia, El Chivo no se rinde; comienza a actuar creativamente y por fin encuentra ese intersticio que, en gran parte, le proporciona meta-narrativamente el álbum familiar.

El Chivo cruza un largo camino de vicisitudes para invertir el ejercicio de la violencia por el conflicto, estableciendo así posibilidades susceptibles de negociación con su hija y al mismo tiempo la reivindicación consigo mismo. De modo que la violencia y el trauma se reducen a raíz de una nueva postura, más vital y esperanzadora, estimulada por el agenciamiento ético y moral. Se hace alusión al movimiento guerrillero simplemente para situar contextualmente al personaje y entender con un poco de más claridad el duro proceso de transformación (de lo marginal a lo intersocial) ante el impacto demoledor del trauma.

El trauma es una conceptualización sumamente compleja y Caruth se apoya en dos libros de Freud, en *Moisés y la religión monoteísta* y en *Más allá del principio del placer*, para sostener que el trauma es una impresión única y que se repite compulsivamente; y además explica la especialista que el término “is understood as a wound inflicted not upon the body but the mind” (3). Las definiciones de Caruth ponen de manifiesto un periodo de crisis en el sujeto, el cual las proyecta tanto en el cuerpo como en la mente. De la misma manera se emplean conceptos reformulados por Dominick LaCapra para explorar el trauma y su representación: la *puesta en acto* (*acting out*) y la *elaboración*, que son dos formas

para recordar el trauma y comprender hechos históricos recientes. LaCapra emplea conceptos psicoanalíticos pero los reformula de un modo que le permite plantear análisis históricos y hacer, al mismo tiempo, críticas socioculturales y políticas (*Escribir* 18). Sus apreciaciones sobre el trauma no sólo incumben al Holocausto como suceso límite, sino que conciernen a otros sucesos límite con especificidad histórica, como las represiones estudiantiles en México, la primera en 1968 y la segunda en 1971, en el día de Jueves de Corpus (Ortiz *Jueves* 8-12). Los estudios del trauma plantean el desafío de desarrollar el estudio del trauma y lo postraumático, sobre todo en relación a acontecimientos extremos o límite (LaCapra *Escribir* 154). De un modo similar a Caruth, LaCapra define el trauma a partir una crisis: “Es una experiencia que trastorna, desarticula el yo y genera huecos en la existencia; tiene efectos tardíos imposibles de controlar sino con dificultad y, tal vez, imposibles de dominar plenamente” (*Escribir* 63). Para LaCapra existen dos tipos de trauma: los transhistóricos y los históricos. En el primero priva una ausencia que nos remite a los traumas fundacionales de todos los pueblos y culturas, y en el segundo priva la pérdida, la cual se vincula con los hechos históricos del momento (*Escribir* 21). Los conceptos psicoanalíticos aquí empleados están reformulados para examinar la experiencia traumática de El Chivo y su conducta criminal transgresora, enmarcada en medio de una crisis personal y cultural.

El Chivo trae a colación las imágenes emblemáticas de los guerrilleros mexicanos Lucio Cabañas y Genaro Vázquez, por el sacrificio y la vocación de lucha<sup>34</sup>. La figura de El Chivo también rememora a Arturo Salas Obregón y Raúl

Ramos Zavala, fundadores de la Liga Comunista 23 de septiembre, movimiento guerrillero de ideología marxista-leninista que aspiraba a derrocar al gobierno priísta de Luis Echeverría Álvarez por corrupto y veleidoso (Ortiz *Genaro* 8-15)<sup>35</sup>. Como El Chivo, Ramos Zavala fue profesor universitario en la facultad de economía de la UNAM. Se infiere que las ideas lúcidas de El Chivo que lo orillaron a tomar la decisión de abandonarlo todo, desde la cátedra que ejercía en una universidad privada hasta la familia, para incorporarse a los movimientos de guerrilla en los años setenta, se ensombrecen más tarde cuando acepta trabajar como asesino a sueldo para un policía judicial corrupto. Además de asesino confeso, se convierte en un buhonero, vestido casi en harapos, acompañado de una manada de perros callejeros, dando la apariencia de un ser insociable y arisco. Es necesario pensar en los motivos que decidieron a El Chivo a abandonar el trabajo y la familia, porque de ese modo sus pasiones, deseos e intereses fueron transferidos para fortalecer sus demandas, las cuales se tornaron beligerantes y violentas. Pese a ello, la decisión de El Chivo para convertirse en un hombre que operaba al margen de la ley revela un ejercicio de imaginación social-comunitaria porque imagina un mundo mejor; pero no haya otra mejor salida que sacrificar sus intereses personales. En los hechos reales, los protagonistas de los conflictos sociales como Vázquez, Cabañas y Zavala, empeñados en transformar el orden establecido a pesar de que podrían despertar el México bronco, comparten aspiraciones e ideales comunes con El Chivo, en lo que toca a la unidad y la reivindicación latinoamericana de los desposeídos.

De acuerdo a la trama, se asume que El Chivo se incorpora al movimiento guerrillero a principios de los setenta, internándose al sustrato más profundo del pueblo para conocer sus demandas sociales. Sin embargo, su lucha era en contra del Estado, figura rectora de la sociedad que a su vez dependía de sus estructuras económicas, políticas e ideológicas para fortalecer una suerte de nacionalismo mexicano en boga (Camín y Meyer 8-12). Es detenido y pasa veinte años en prisión. Cuando abandona la prisión, el mundo es ya otro y la sociedad tanto ha adoptado otros paradigmas y como reafirmado nuevos valores. El Chivo no se reincorpora al movimiento guerrillero, sino que para sobrevivir se convierte en un criminal a sueldo, una elección que le nulifica su deseo de justicia social comunitaria. En este sentido, tomando como detonante su fobia en contra del Estado, que es a su vez la figura emblemática y regulatoria del poder y de la violencia legítima, se da por entendido, pero no para El Chivo, que en pleno apogeo globalizador de la economía, la política y la cultura, “el orden mundial o el Estado son ya inexistentes” (Baudrillard 34). El cambio de épocas se lee como un traslape de dos visiones culturales radicales, las que para El Chivo son transiciones históricas que lo descolocan con respecto de la posición transgresora que asumió como guerrillero frente al Estado a mediados de los setenta. Mi tesis es que la violencia de El Chivo surge, al igual que los fenómenos globales como el protagonismo enajenante de los medios de comunicación, el SIDA, la migración, de una frontera problemática del espacio-nación, es decir, una zona marginal-intersticial de espaldas al desarrollo y a la evolución socio-cultural, sin proyectos que efectivamente puedan cambiar al

mundo. Todo lo que emane de esa zona, bajo un punto de vista socio-político, será tipificado como marginal-intersticial, desde el sujeto hasta el resurgimiento de una narrativa disidente e interpeladora, que podríamos considerarla como un ejercicio contra-narrativo o igualmente como un discurso que revela una visión opuesta a la metáfora del amo y el esclavo (Bhabha *El lugar* 175). Pero de esa frontera marginal-intersticial puede surgir también la utopía y la necesidad de redención. El Chivo emerge de esa frontera histórica entre la modernidad y la posmodernidad. Para el presente del filme, el enemigo a vencer ha dejado de ser el Estado, cuyo concepto ha perdido fuerza como señala Baudrillard, porque el antagonista principal de El Chivo está en sí mismo, a causa de las secuelas de su derrota tanto ideológica como familiar. De estos sucesos límite y tangenciales que le procuran un impacto devastador, se constituye su experiencia traumática, condición que tensa aún más sus deseos de bienestar en la comunidad.

La crítica precisamente se ha enfocado, desde una óptica alegórica, en desentrañar esos significados en *Amores perros*: las transgresiones y las experiencias urbanas de una ciudad globalizada pero profundamente inestable en lo social y en lo económico (Sánchez-Prado 39-41)<sup>36</sup>. Por un lado, se ha enfatizado el fracaso de un proyecto histórico y el triunfo de la globalización neoliberal y posmoderna (Solomianski 30). Se ha explorado el filme desde la perspectiva urbana y los riesgos que implica para el sujeto sobrevivir en las grandes ciudades latinoamericanas (Foster 157; Kantaris s/p; Smith 10; Blessing 33). Por el otro, se han planteado acercamientos sobre la representación artística del Distrito Federal, como si fuera un

conjunto de relaciones simbólicas dentro de un proceso de construcción significativa que permite la intersección entre lo rural y urbano (Gregori s/p). Aunada a esta perspectiva analítica, resalta la exploración de la imagen nacional en la que se expone la vida moderna en la metrópolis, la condición de la mujer y un tema no menos interesante, como es el de la industria cultural del cine mexicano, la cual tuvo su renacimiento con filmes como *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón. Este renacimiento tiene que ver con la industria del cine mexicano independiente, alejada de los subsidios del estado mexicano, y la búsqueda de nuevos nichos mercantiles y de circulación (Schaefer *Bored* 85; Shaw *Contemporary Cinema* 36, 52; *Contemporary Latin America* 3). Por último, se esgrime sobre la estética de la violencia y las agravantes como resultado de los proyectos neoliberales; en esta perspectiva se enfatiza la pérdida de la utopía y la legitimación de las subculturas transgresoras, pero sin menoscabo de ese anhelo que pueda reencausar los sentimientos que allanen los conflictos y la violencia de la vida diaria (Podalsky 287; Serna s/p). No obstante, en este capítulo se propone demostrar que la utopía sigue viva, es decir, el deseo de comunidad para articular lo emocional y favorece el estar-juntos. Pese al trauma histórico y cultural, la revolución social puede llevarse a cabo mediante la puesta en práctica de las relaciones conflictuales, y no a través de los actos de violencia que anulan al sujeto hasta descolocar y perder el sentido.

El filme está dividido en cuatro partes, con sus respectivos centros de gravedad. El preludio carece de subtítulo y su centro de gravedad recae en un aparatoso accidente automovilístico en el que se conectan visual y espacialmente los

tres personajes centrales del filme: Valeria (Goya Toledo), Octavio (Gael García Bernal) y El Chivo. Posteriormente se desarrollan las tres historias: “Octavio y Susana”; “Daniel y Valeria”; “El Chivo y Maru”. Octavio es un joven estudiante de clase baja que vive en un hogar fracturado, en un populoso barrio de la Ciudad de México. Comparte el hogar con su madre doña Concha (Adriana Barraza), su hermano Ramiro (Marco Pérez) y su esposa Susana (Susana Bauche), y el hijo de ambos: el pequeño Rodrigo (Edgar González). Octavio se enamora de su cuñada y para ofrecerle una vida distinta a la que lleva con su hermano, opta por pelear a su perro, El Cofi, y obtener así el dinero suficiente para hacerse cargo de ella y de su hijo en un futuro inmediato. Daniel es un publicista exitoso, de clase media alta, casado con Julieta (Laura Almela), con quien tiene dos hijas: Lina (Adriana Islas) y Jimena (Regina Abad). Daniel abandona a su familia con el deseo de establecer una relación más sólida con la modelo Valeria Amaya. En la última historia, El Chivo anhela el reencuentro con su hija Maru (Lourdes Echevarría), a quien abandonó cuando ella tenía apenas dos años de edad, para integrarse a los movimientos guerrilleros de los años setenta y ochenta en México. Aunque el filme tiene una estructura fragmentada y de acciones simultáneas que se interconectan, El Chivo es el único personaje que interviene en las tres historias.

El preludio se inicia con la huida de Octavio y Jorge (Humberto Busto) en una congestionada avenida de la Ciudad de México, porque son perseguidos por los amigos de El Jarocho (Gustavo Sánchez); y concluye con el choque entre los autos de Valeria y Octavio, en el cual Jorge pierde la vida. El accidente es un hecho

culminante en el desarrollo de la trama, no sólo porque articula las tres historias sino porque marca profundamente a Valeria y Octavio. El impacto de los vehículos, el lamento de los heridos y la sangre en los cuerpos son imágenes que intensifican la crudeza de las acciones. Octavio conduce a toda velocidad, mientras que en el asiento trasero del vehículo, Jorge trata de detener la hemorragia de El Cofi, el perro de pelea de Octavio, causada por una herida de bala a manos de El Jarocho, en el momento en que los perros de ambos disputaban una pelea atroz. Una vez que Octavio saca a El Cofi herido de la casa donde se llevaba a cabo la pelea, reingresa para asestarle una puñalada en el abdomen de El Jarocho, en venganza por la agresión cometida en contra de su perro. En cuanto a El Chivo, el accidente le permite la posibilidad de convertirse en el nuevo amo de El Cofi y así mancomunar sentimientos recíprocos.

La primera escena del preludio exhibe la entronización del asfalto en la ciudad, luego la cámara capta vertiginosamente la aglomeración de las casas y los edificios que rasgan el cielo, para después enfocarse en el cuerpo sangrante y laxo de El Cofi, al tiempo que se escuchan las voces entre eufóricas y nerviosas de Octavio y Jorge, imprimiéndole una tensa emotividad a la persecución. En ese mismo instante, los otros dos personajes centrales del filme, Valeria y El Chivo, se encaminan casi paralelamente pero con objetivos distintos hacia ese punto de la ciudad donde ocurre el accidente automovilístico. Valeria se monta en su auto y coloca a Richie—su mascota, un perro faldero *lhasa apso*—en el asiento trasero, para ir a comprar una botella de vino, dado que festeja con Daniel el hecho de que le haya obsequiado un



lujoso departamento y también porque le ha transmitido la noticia de que pronto se divorciará de su esposa y así Valeria pasará a ocupar esa vacante en los sentimientos de Daniel. Por su parte, El Chivo, con aspecto de buhonero, rodeado de perros callejeros y empujando una carretilla, sigue de cerca su próxima víctima, al joven empresario Luis Miranda Solares. Por intermediación del comandante Leonardo (José Sefamí), aceptó asesinarlo a cambio de una fuerte suma de dinero que le procuró el medio-hermano de Luis, Gustavo Miranda Garfias (Rodrigo Murray), quien le aseguró que era necesario eliminarlo porque eran recurrentes sus robos en contra de la empresa que ambos dirigían.

El preludio simplemente documenta un acontecimiento de carácter violento y no le da seguimiento a una historia en particular. El accidente es una escena retrospectiva que juega un papel relevante en la estructura de la trama. Se vuelve a repetir nuevamente en la historia de Octavio y Susana, con lo que une visual y espacialmente a los tres personajes centrales. Previo al accidente en el que pierde la vida Jorge, concurren algunos incidentes que afirman la simultaneidad de las acciones. Por un lado, Jorge y Octavio ven por televisión el programa de revista en el que sale a cuadro Valeria, luciendo un vestido con un diseño atrevido. Mientras Octavio cuenta el dinero que apostará en la pelea de perros, Jorge le dice: “— ¡Qué buena está esa vieja!, me cae”. Por el otro, El Chivo ve pasar de soslayo el auto que conduce Valeria a un costado suyo.

La repetición de la escena del accidente tiene como objeto resaltar la fragilidad de la vida humana. Los saltos temporales le imprimen al filme un ritmo

vacilante, por lo que es difícil determinar el presente simultáneo en cada una de las tres historias. El filme “needs to be experienced through several screenings, each revealing links, connections, and references that may be impossible to fully comprehend in their subtlety in a single viewing” (LoBrutto 3). Con este juego de retrospectivas y continuos saltos temporales, *Amores perros* se adecua al paradigma contemporáneo del cine que no se ajusta al desarrollo lineal de la historia. La película que más lo influye es *Pulp Fiction* (1990), de Quentin Tarantino, porque ambas subvierten los paradigmas del cine clásico. *Amores perros* carece de un orden cronológico y cuyo desarrollo del argumento no muestra una relación lógica entre un acontecimiento y otro. Desde una perspectiva filosófica, Vincent LoBrutto considera que el filme de González Iñárritu “demonstrates that although life is lived in a linear fashion, we acquire knowledge and experience action, emotions, and feelings in a chaotic order outside our control” (4). De modo que los sentimientos de El Chivo resultan telúricos y ambiguos en cuanto a sus proyectos sociales-comunitarios, por lo cual es un personaje marginal-intersticial muy expresivo, cuya sensibilidad está mediada por la violencia, como también por los ideales inalcanzables ligados con la reivindicación de los pobres y por el amor paterno. Todo ello provoca en él un efecto traumático que lo desborda.

*Amores perros* no sólo revoluciona la temática y los procedimientos cinemáticos del cine mexicano precedente, sino que representa de manera certera el malestar de la cultura y también, con un impulso realista, la posición del personaje marginal-intersticial y su problemática en la vida contemporánea; pero también

revela ciertas taras de la sociedad mexicana, sin perder nunca el pulso (García Tsao). El desarrollo del filme también se enriquece visualmente por el uso de la cámara en mano, por las imágenes del videoclip, la fotografía impecable y una banda sonora que va muy a tono con la rapidez de las acciones. En México se convirtió en una especie de fetiche comercial y en un modelo estético a seguir, marcando así un parteaguas en la historia del cine mexicano contemporáneo, por su técnica y capacidad comercial. Al respecto, sostiene el crítico inglés Paul Julian Smith:

The winner of over thirty awards (including the most successful film at the Mexican box office of its year), *Amores perros* is widely credited with kick-starting a Mexican film industry which was in ruins and heralding a renaissance for the national audiovisual sector. Abroad, *Amores perros* was sold to territories around the world and played for some six month in London, a city where Latin American cinema is scarcely seen. (10)

Por estas virtudes, ha sido una de las películas mexicanas más laureadas en los principales festivales internacionales de cine y la primera en recibir una nominación como mejor película extranjera en los premios Oscar.

Resulta extraño que en 2002 García Canclini haya opinado que el cine latinoamericano representa mundos lejanos que no tienen nada que ver con nuestras realidades sociales inmediatas o que se reeditan filmes que insinúan guerras en otros continentes o juegan con autoplagios jurásicos. Reprocha la incapacidad del cine latinoamericano de debatir sobre los temas que importan a la sociedad. Asegura que

el cine actual “no sabe cómo hablar del presente o recurre al método de asombrar sin exhibir incertidumbres actuales” (*Latinoamericanos* 80). Sin embargo, *Amores perros* es un filme que privilegia la coyuntura y especialmente promueve el debate sobre los sentimientos del personaje intersticial y los modos para transmitirlos, en lo que respecta a la manera de amar, de odiar y la capacidad de transformarse para redimirse.

El trauma no puede simular la derrota, como tampoco evitar la reconciliación

En la primera aparición, por medio de un barrido de cámara, el espectador observa a El Chivo en una zona proletaria y en un segundo plano puede percibir un caserío, contiguo a una avenida muy transitada. La cámara lo capta en su hábitat, donde nada está fijo, sólo el caserío a su espaldas. El desarrollo de la trama todavía es incipiente. El espectador ha empezado a conocer los personajes centrales. Sin embargo, hay cambio abrupto de escenas, como una especie de vértigo narrativo. De una escena doméstica en la que la suegra se resiste a cuidar a su nieto, a petición de la nuera, el espectador pasa a otra escena donde resalta la imagen de un vagabundo barbado que rebusca en la basura. El Chivo parece no percatarse de la cámara vigilante que lo sigue en el momento de escudriñar la basura y luego colocarla sobre una carretilla, acompañado de cinco perros famélicos.

El Chivo se representa de manera sucia, con las uñas ennegrecidas, de barba y pelo canos. Manifiesta cierta displicencia hacia la cámara, la cual destaca la altivez de sus movimientos ágiles y certeros. Pese a la imagen desaliñada del personaje marginal-intersticial, el saco que viste le da un poco de altivez, como si fuera un añejo destello de cuando fue profesor universitario. Aparece otra vez a cuadro una vez que El Jarocho decide, por insistencia de uno de sus secuaces, enfrentar al Pancho, su perro de pelea, contra los perros callejeros de El Chivo. Éste no aparece a cuadro en el momento en que la cámara capta los perros y la basura, sino en el momento en que la pelea es inminente. La escena toma lugar a pocos metros donde se ubica la arena clandestina de perros de pelea. El Chivo extrae un machete de la carretilla y los tres hombres y el perro de pelea detienen su paso. Es patente la reacción de El Jarocho, que no ve en El Chivo muestras de arredramiento. Con el machete en mano y con decisión para enfrentar al perro, la imagen de El Chivo causa en El Jarocho una fuerte impresión; por su mueca de desagrado al verlo de frente, se infiere que ve en él lo que ve en los perros de pelea: un ser agresivo, imprevisible y con los nervios a flor de piel.

La violencia de El Chivo, la cual derrochó como energía social en los años de combate guerrillero, no radica en su oposición en contra del gobierno ni por manifestar simpatías con la izquierda beligerante, sino en su ejercicio como asesino a sueldo, bajo las órdenes del comandante Leonardo, un policía judicial con quien mantiene una relación solapada. En la víspera del crimen, El Chivo estudia la foto de su víctima y la información que Leonardo le proporciona. Con sangre fría y haciendo

acopio de la misma calma que emplea al día siguiente cuando lee el periódico que informa de la muerte de un prominente industrial y del ascenso de la violencia en Ciudad de México, acciona el arma para matarlo de un disparo certero en la espalda. Luego, el periódico difunde la fotografía de la víctima. Cuando lee la noticia, El Chivo con un gesto de indiferencia dibuja sobre la foto unos anteojos y barba para hacerla irreconocible. Sin embargo, los sentimientos añejos afloran cuando en hojas posteriores lee en una esquela que ha fallecido su ex-esposa Norma Sainz, viuda de Ezquerro. Con este hecho, renace la herida familiar y lo retrotrae a su pasado traumático. Por esto, Claudia Schaefer establece que “a kind of visual Freudian repetition, *Amores perros* returns to unresolved traumas again and again” (*Bored* 89). Recorta la esquela y rodeado de sus perros, gime y llora. De modo inevitable, de acuerdo a las investigaciones de Caruth, El Chivo recuerda al momento de leer la esquela sentimientos dolorosos que habían permanecido en completo estado de latencia, que es un periodo durante el cual “the effects of the experience are not apparent” (17). Asimismo, Caruth explica que “The experience of trauma, the fact of latency, would thus seem to consist, not in the forgetting of a reality that can hence never be fully known, but in an inherent latency within the experience itself” (17). De la indiferencia para cometer asesinatos perfectamente estudiados y planificados, pasa a un estado de sensibilidad, de reflexión y curiosidad que lo retrotrae a la época cuando abandonó la familia y apostó todo por beneficiar a los pobres como parte de su proyecto político-social. El contenido de la esquela no sólo revela el deceso de su

ex-esposa, sino también le permite entender que él murió hace años, al indicarse que ella falleció en calidad de viuda.

El comandante Leonardo reconstruye su biografía cuando va rumbo a la casa de El Chivo, en un diálogo que sostiene con Gustavo Garfias, para proponerle la perpetración de otro crimen. Leonardo señala que Maru, la hija de El Chivo, no sabe que existe un tal Martín Ezquerro, el profesor universitario que se convirtió en guerrillero para edificación de otro México, paradójicamente, de la mano de una violencia antisocial para lograr la reconstrucción social:

Leonardo: Estuvo clavado en la cárcel 20 años.

Gustavo: ¿Qué hizo?

Leonardo: Era Guerrillero.

Gustavo: ¿Así como los zapatistas?

Leonardo: Ándale. Así, nada más que él era un verdadero hijo de puta. Puso una bomba en un centro comercial. Secuestró un empresario. Asesinó policías. Lo agarré meando en un Sanborn's. Ese cabrón es como tú y como yo, una gente normal. Pinche maestro de una universidad privada. Un día, madres, cabrón, abandona a su vieja y a su hija. Se mete de guerrillero.

Gustavo: Y ellas, ¿qué hicieron?

Leonardo: ¿Qué iban a hacer? Lo mandaron a la verga. Su vieja se volvió a casar; su hija parece que sabe que ni existe (sic). Después, cuando salió de la pinche cárcel, se le botó la canica. Me lo encontré

después, se volvió teporocho, cabrón. Me dio lástima. Le ayudé con una lana, le conseguí donde vivir. Hasta cuate nos hicimos. Después empezó a hacerme trabajitos.

Gustavo: ¿Trabajitos como éste?

Leonardo: Sí, como éste.

De esta biografía relatada con ordinariez por el comandante, no sólo proporciona todos los datos para elaborar el perfil de un disidente como El Chivo, sino que revela el proceso radical en extremo y profundamente dogmático que corrió la mayoría de los guerrilleros en las décadas del sesenta y setenta en México. Los cabecillas pertenecían a la clase media, eran docentes y tenían una formación dogmática-militante del marxismo-leninismo. Estaban profundamente politizados, se movían en la clandestinidad, abandonaron a sus familias y estaban dispuestos a llegar hasta las últimas consecuencias, en una lucha social en la que podrían intervenir los obreros, los campesinos y los estudiantes. Para sufragar los gastos de la lucha guerrillera, los líderes optaron por el secuestro de políticos y empresarios prominentes, e incluso llegaron hasta el asesinato. Como fue el caso de la muerte del empresario Eugenio Garza Sada a manos de la Liga Comunista 23 de septiembre, y del secuestro del político Rubén Figueroa en 1974, en Guerrero, a cargo del maestro rural-guerrillero Lucio Cabañas. *La caída* de El Chivo, explicada como concepto empleado en los estudios del trauma, no es figurada sino literal; y presenta un movimiento vertical cuando El Chivo toma la decisión de abandonar a la familia y el trabajo, acto que le proporciona cierta coherencia porque no acepta el horizonte social que le rodea, pero



luego cae estrepitosamente una vez que es detenido por las fuerzas policiacas, con lo que sobreviene la derrota en sus aspiraciones. No obstante, encausó sus prácticas hacia el ejercicio de una violencia patológica, dejando de lado una lucha revolucionaria y política. Y aunque era necesaria la agresividad y toda la energía social para enfrentar a todo el peso y poder del sistema político mexicano, El Chivo frustra su anhelo y limita sus alcances de cambio colectivo, toda vez que se inclina como respuesta a la injusticia, desigualdad e inequidad impulsados por el Estado, por una violencia instrumental que desemboca en el ejercicio de la violencia por la violencia misma. Él mismo precipita su caída (en una marginalidad radical), en la medida que ya no puede recomponer el sistema de cosas.

Para explicar *la caída* del cuerpo, centro de gravedad e impacto, Cathy Caruth se basa en los estudios que hizo de Paul de Man sobre Heinrich von Kleist y su *Teatro de marionetas*. De Man pondera la fuerza del referente histórico del momento y el papel que ejerce el titiritero sobre las marionetas. La fuerza de gravedad recae en el titiritero, quien es el que controla los hilos, mientras que las marionetas, en su condición de muñecos, se les adjudica la gracia de sus movimientos y después sobreviene una caída perentoria. Caruth expone que “the superior gracefulness of the marionettes [...] lies specifically in the transformations that occur between the puppeteer and the puppet. The gracefulness of the puppet body is the result of the union between the mechanical puppet and the particular agency who directs it” (80). Eso significa que el titiritero imagina una mente con dos cuerpos y la marioneta se mueve como una autómatas, controlada por manos ajenas.

Aunque sus movimientos tienen gracia, *la caída* es inaplazable cuando el titiritero sueltas los hilos que controla porque la marioneta no posee una fuerza de gravedad para evitarla. De forma análoga, El Chivo cobra un fuerte impulso desde el momento en que anhela la renovación social y política, por lo que se inmiscuye en el subsuelo para combatir al margen de la historia con una violencia feroz, pero su caída sobreviene cuando es apresado y luego, como señala el Comandante Leonardo, es condenado a veinte años de prisión. Así, la utopía para fomentar la paz y la igualdad que seguramente añoró El Chivo pierde sentido; con su caída, sobrevienen otras consecuencias negativas: se convierte en una marioneta sin discurso ni agencia para decidir o elegir por sí mismo, porque la fuerza que le imprime a los hilos es el comandante Leonardo. El Chivo pasó de ser un hombre doctrinario, dotado de prácticas logísticas y estrategias para el ataque guerrillero, a un asesino a sueldo, anulado y sin capacidad de encausar su lucha como tampoco de continuar en sus ambiciones de cambio social. No obstante, el *despertar* empieza a emerger una vez que lee la esquela puesto que el deceso de su ex-esposa no sólo lo persuade sino que lo coloca de frente al “encounter the real”, concepto empleado por Caruth para indicar un movimiento hacia el conocimiento y a la percepción de la realidad. Es decir, es una percepción que surge a partir de un trayecto que va del mundo de los sueños hacia “the simple reality of the external world” (99). Por su parte, LaCapra arguye que los acontecimientos traumáticos están impregnados de emoción y valores (*Escribir* 155).

De este modo, el *despertar* significa una reacción emotiva que El Chivo no puede contener. Asiste al cementerio en el instante en que su ex-esposa va a ser sepultada. Se sobrecoge cuando ve llorar a su hija. En tanto que los dolientes se alejan poco a poco, la (ex) cuñada advierte a lo lejos la presencia de El Chivo y lo encara:

Cuñada: ¿Qué haces aquí?

El Chivo: Dándome la vuelta.

Cuñada: Pues vete a dar la vuelta a otra parte. No vengas a joder, y mucho menos a ella.

El Chivo: Lo que haga o deje de hacer es bronca mía.

Cuñada: Para ella estás muerto. Que no se te olvide.

El Chivo: ¡Qué agresiva cuñadita!

Esta escena ratifica la condena de su caída, mas no la obliteración de renegociar consigo mismo, como sobreviviente de un acontecimiento límite. Al atestiguar el dolor de su hija sepultando a su madre, El Chivo inicia el proceso de la *puesta en acto* (*acting out*), o memoria traumática, como parte de su *despertar*, que equivale a decir una transición en su condición de marginal a sujeto intersticial. LaCapra explica que “tiene que ver con la repetición e, incluso, con la compulsión a la repetición (...) Suelen vivir el pasado, están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado, sin ninguna distancia” (*Historia* 156). Y añade que “en algún nivel, bien puede suceder que el *acting out* sea necesario o inevitable (...) y si no se le enfrenta, suele irrumpir de modo ciego y

descontrolado...” (157). Cuando el comandante Leonardo llega acompañado de Gustavo Garfias a la casa de El Chivo, para proponerle que cometa otro crimen más a cambio de una fuerte suma de dinero, le confiesa:

Comandante: Aquí mi amigo Gustavo quiere que le hagas un favor. La foto. El Chivo: Ya no le hago a eso, brother. Te lo dije la vez pasada.

Comandante: No mames, chivito. ¿O qué? ¿Acaso piensas vivir de la basura otra vez?

El Chivo: La basura deja, Leonardo. Me cae.

Leonardo insiste y aunque termina por aceptar el trabajo, da muestras de firmeza, lo que significa, en primera instancia, que El Chivo empieza a controlar los hilos de la marioneta y propiciarle a su vida otro sentido.

Para poner en acto su memoria traumática, las fotografías familiares y personales juegan un papel trascendente. El Chivo que no padeció alucinaciones ni sufrió pesadillas nocturnas como los casos registrados por los especialistas en los estudios del trauma, especialmente en los sobrevivientes del Holocausto y en los soldados de la guerra, decide tomarse un par de fotografías instantáneas en un cubículo situado en una calle transitada, una noche después de haber aceptado asesinar al empresario Luis Miranda Solares, socio y medio-hermano de Gustavo Garfias. Al llegar a su casa, escudriña primero las fotos instantáneas y después explora con detenimiento las fotografías del álbum familiar. El álbum representaba la única evidencia física que alimentaba su memoria y sus sentimientos. Cada imagen fotográfica, como recurso meta-narrativo, filtra información para enriquecer la

trama. Corresponda ésta al pasado familiar o al presente de la historia, cada imagen lo acorrala subjetivamente, pero también cada imagen lo incrimina, como la fotografía que El Chivo sustrajo de la casa de su hija, en la que aparece Maru, su ex-esposa y el compañero sentimental de ésta. Las fotografías tienen una función de correlatos tanto para la *puesta en acto* como para la *elaboración*, puesto que “son partes estrechamente relacionadas”, de acuerdo a LaCapra (*Historia* 157). El proceso de la *elaboración*, según el historiador y psicoanalista, es una suerte de contrapeso (no como proceso totalmente distinto, ni siquiera como algo que puede llevar a la cura), pero sí como una suerte de orientación más ética y política (*Historia* 157). Por tanto, LaCapra simplifica:

A través de la *elaboración*, el individuo intenta adquirir una distancia crítica con respecto a algún problema y procura discriminar el pasado del presente y el futuro. Para decirlo en términos más simplificados: para la víctima, elaborar el trauma implica la capacidad de decidirse: Sí, eso es lo que me ocurrió. Fue algo penoso, abrumador y quizá nunca pueda superarlo totalmente, pero vivo aquí y ahora, y este presente es algo distinto de aquello. Pueden existir otras posibilidades, pero mediante la *elaboración* uno adquiere la posibilidad de un agente ético y político. (*Historia* 157)

Cuando se empieza a aceptar el trauma, deben incluirse hasta los ínfimos detalles, como reconviene LaCapra. Es decir, implica recuperar especialmente los hechos gozosos acontecidos en el pasado. Y la fotografía desempeña aquí la función de

paliativo. Las fotografías que se toma El Chivo es un acontecimiento impredecible en la trama, aún si se plantea el acto de sentarse frente a la cámara que capturará la imagen de sí mismo, en posición rígida y la mirada centrada en un punto, como un acto de sinceridad o la revelación de la esencia del sujeto, como lo propone Susan Sontag en su estudio sobre la fotografía (*Sobre* 61). Sontag dice que la fotografía tiene la deslucida reputación de ser la más realista, y por ende la más hacedera, de las artes miméticas (*Sobre* 79). También considera que la gente despojada de su pasado parece la más ferviente entusiasta de las fotografías (*Sobre* 25). Las fotografías instantáneas de El Chivo no mienten y le usurpan la misma pose: la mirada penetrante, la cual acentúa la inflexión heroica de un personaje intersticial que ha sobrevivido un huracán político. Pero la imagen impide la posibilidad de rastrear su pasado, con un referente histórico preciso, porque la representación de la realidad de una cámara siempre debe de ocultar más de lo que muestra (Sontag *Sobre* 42).

#### La fotografía como huella espectral del pasado traumático

La escena reveladora se inicia cuando El Chivo llega a su casa y abre el álbum familiar. En la primera fotografía está la familia completa. Los padres gozan de la pequeña hija, sostenida casi en vilo por las manos de sus progenitores. Los dos están en cuclillas como para estar al tamaño de ella. Luego la cámara se detiene minuciosamente para enfocar la siguiente foto en la que aparece vestido con un traje negro y a su lado está su hija recién nacida, acostada en su cuna. En otra, la tiene en

brazos y los dos visten sendos trajes de baño. En las subsiguientes, predomina la sonrisa en los rostros. Como es de esperarse, al hojear el álbum, El Chivo trata de recuperar el pasado con una mirada convaleciente. En este punto del filme, el álbum tiene una función meta-narrativa y en cuanto a las fotografías, como si fueran, en palabras de Sontag, “huellas espectrales de un rito antiguo cuando la familia no se veía amenazada con la presencia vicaria de los parientes dispersos” (*Sobre* 23). Los sujetos están en su lugar, como los sentimientos de ese entonces contenidos por las fotografías, sin anticipar las contingencias y las rupturas.

El Chivo no puede contener el llanto cuando escudriña las fotos en una escena de profunda nostalgia, acentuada por los acordes de una guitarra como música de fondo. No es para menos, por todo lo que privó a la familia en beneficio de la lucha guerrillera emprendida en los momentos de entera armonía. La escena es meramente contemplativa y se prolonga porque es una de las más decisivas en el desarrollo del filme, cuyo resorte empujará a la transformación radical del personaje. Por una parte, las fotografías familiares se tornan en objetos melancólicos y las tuyas, tomadas la noche anterior, son emblemáticas porque dan cuenta indiscutible de su derrota y por tanto se convierten en documentos sociales. Por otra, ambas fotografías capturan dos realidades que se confluyen entre el presente y el pasado. La del presente, representada por el par de fotografías instantáneas, lo incriminan con la derrota acaecida en el pasado, pero como elemento metanarrativo suministra información privilegiada para entender aún más la experiencia traumática de El Chivo. La fotografía, según Roland Barthes, abre la dimensión al recuerdo y provoca

una mezcla de placer y dolor, de cuyo vaivén no sólo intensifica la nostalgia del sujeto, sino que momifica el referente histórico (*La cámara* 24). Por eso, El Chivo no deja de conmoverse, una suerte de placer y dolor lo invade al ver cómo la hija que abandonó aún siendo una niña, sonríe y manifiesta un estado de gozo permanente junto a sus padres. Así, las fotografías como el trauma, lo mortifican. Vuelve a gemir como un animal herido cuando se ve a sí mismo en una de las fotografías, con la hija a su lado. Es joven y la barba la tiene acicalada, tan pulcra como su traje de cuando era académico en una universidad privada. Contempla la foto del pasado con aparente estoicismo y la compara con la foto tomada la noche anterior, y vuelve a quebrantarse emocionalmente. Barthes considera que una de las funciones primordiales de la fotografía radica en su crítica social eficaz, a partir de un estudio fisionómico, en la medida que ésta percibe y revela un sentido del rostro que puede ser político o moral (*La cámara* 79). El rostro de El Chivo revelado en las fotos instantáneas es el epítome del perseguido político y por extensión el de chivo expiatorio, de allí su sobrenombre.

La foto suya, con la barba hirsuta, encarna el tiempo de la disidencia y ese tiempo allí contenido, siguiendo las ideas de Barthes, puede significar una superposición de tiempos distintos y contrapuestos, con detalles a primera vista que dan cuenta de un referente espectral (*La cámara* 25). El Chivo toma distancia al momento de leer en esos rostros congelados por los tiempos (uno inmediato y otro lejano), como si fueran dos realidades que confluyen hacia una misma dirección. La experiencia le ayuda a entender su caída y admitir, mediante la reflexión y la



autocrítica, que su *despertar* como su transformación en pleno desarrollo es, más allá de lo posible, inminente. El tomar distancia le permite sustraerse de la vida delictiva que lleva; al mismo tiempo, es un acto benéfico para poder negociar consigo mismo y así lograr la reivindicación anhelada, con respecto de la marioneta y los hilos maniobrados por el comandante Leonardo. Barthes, al respecto de la toma de decisiones de cara a un documento fotográfica, sostiene que “en el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (*La cámara* 81). Si al comparar las fotografías que corresponden a un antes aparentemente idílico y del ahora espectral de las fotografías instantáneas, le conceden la posibilidad de empezar a subvertir el trauma, la presencia de la fotografía en la que aparece su ex-esposa, su nueva pareja, y en medio de ellos la hija ya adulta, celebrando la graduación de ésta, en la que aparece con toga y birrete, corrobora esencialmente la necesidad no de reintegrarse a la familia, sino de buscar el perdón de su hija y de hacerle saber, de alguna manera, que él sigue vivo. No es casual que la escena donde observa el álbum con estremecimiento, casi concluya con la focalización de la fotografía que sustrajo de la casa de su hija. Tiempo atrás se ve cuando El Chivo espera a que su hija se marche para abrir con una ganzúa la puerta de la casa que fue suya; se sonríe al ver la pulcritud del interior y contempla las fotos de la familia, pegadas a un pizarrón de corcho. En la fotografía aparece el padre putativo y el esposo que vino a reemplazar el lugar que él dejó. Por el simple hecho de estar vivo, pese a su caída estrepitosa, antes de cerrar el álbum, El Chivo ensaliva el dorso de la fotografía instantánea y la

pega en el rostro del hombre que lo sustituyó, en una especie de fotomontaje como para enmendar los errores. De este modo, la familia vuelve a estar unida como entonces.

La siguiente imagen, una vez que ha dejado el álbum sobre la mesa, muestra cómo El Chivo queda perturbado por el recorrido del álbum fotográfico. Aparece apoltronado en la cama, de cuya cabecera, un poco hacia arriba, pende de la pared escarapelada la fotografía de su hija en plenitud de sus primeros años. Reflexiona y sus perros lo acarician de una forma como si con sus lamidas trataran de fortalecerlo y así mitigar sus heridas interiores. La fotografía es subversiva cuando es pensativa, nos recuerda Barthes. Y Caruth manifiesta, con respecto a la experiencia traumática, que en las experiencias límite como lo sucedido con los sobrevivientes de Hiroshima, suele ser recurrente un cuadro de pesadillas y sea factible que ellos escuchen las voces de las víctimas en el instante en que sus cuerpos sufrían por las quemaduras provocadas por los efectos de la bomba atómica. Para la especialista, los susurros o los silencios constituyen un nuevo modo de leer esas manifestaciones como parte del “language of trauma, and the silence of its mute repetition of suffering, profoundly and imperative demand” (9). En este sentido, el efecto provocado por las fotografías puede ser equiparable a la experiencia de haber sobrevivido una situación límite como un campo de concentración o una guerra, en la medida que El Chivo se le contempla no como víctima de la persecución política y victimario que realmente lo es, por los asesinatos que ha perpetrado como asesino a sueldo, sino colocando a sus familiares como víctimas por el abandono y el sufrimiento que pasaron al perder al

esposo y padre de familia, respectivamente. Y al enfrentarlos mediante las fotos, representa para El Chivo un inevitable remordimiento que lo tortura constantemente por sus actos cometidos en el pasado y en el presente, por eso llora y gime. En esta inversión de papeles, al ver las fotografías, y en un sentido figurado, El Chivo escucha en esas superficies quietas la voz o el silencio de sus víctimas.

El hecho de encarar a sus familiares profundiza su remordimiento y al mismo tiempo inicia el proceso de la *elaboración* para hacer frente la experiencia traumática; es decir, para LaCapra consiste en discriminar el pasado y el presente para empezar a evaluar el futuro, como si fuera una demanda imperiosa, de la que habla Caruth, lo cual permite la posibilidad de reivindicarse. Desde luego que para LaCapra, elaborar no significa evitar, conciliar, olvidar simplemente el pasado ni sumergirse en el presente, sino adoptar una posición crítica, con una orientación ética (*Historia* 157). Aunque sigue muy de cerca los movimientos de su próxima víctima, el empresario Luis Miranda Solares, El Chivo comienza su repentina transformación. Son dos escenas clave para entenderla. Maru está en su casa y se asoma por la ventana y en una toma en picada observa a El Chivo, su padre, que levanta una mano en señal de saludo, pero ella no le contesta. De inmediato, en la escena subsiguiente aparece frente a la cripta de su ex-esposa, fallecida el 4 de abril de 1999. En estas escenas se describe de manera palpable el proceso de *elaboración* inicial de El Chivo, junto con ella la necesidad de empezar a plantear, sin postergaciones, la restauración a fondo y la esperanza de futuro. Al respecto del proceso de *elaboración*, LaCapra dice:

Uno de los aspectos más difíciles de la *elaboración* es la capacidad de emprenderla de modo que no equivalga a traicionar la confianza ni el amor, que no implique simplemente olvidar a los muertos o ser arrastrado por las preocupaciones del presente. La sensación de que se ha sido infiel o se ha traicionado la confianza (por injustificada que sea) es uno de los impedimentos más grandes para la *elaboración*.

(*Historia* 158)

En el compromiso de ultimar a Luis Miranda Solares radica la otra preocupación del presente, porque El Chivo se ha comprometido no sólo de palabra; también ha recibido la mitad del pago. No obstante, el conflicto suyo que supone la *elaboración* radica entre la suspensión habitual de seguir ejerciendo su papel de asesino a sueldo y, todavía más, alcanzar la reivindicación consigo mismo. Es decir, el camino que lo conducirá a la estabilidad emocional, como es perceptible en sus reacciones ante el álbum fotográfico, será mediante un proceso de abstracción profunda, dado que la *elaboración* obliga a situar al sujeto y a hacerlo pensar. En este nivel del proceso, El Chivo se enfrenta a otro tipo de lucha, distante de la que ejerció como interpelador político y como asesino a sueldo, en la que hay algo de conmovedor, por la manera que debe sopesar los sentimientos, sin dejar de lado la responsabilidad y el compromiso ético con respecto de la violencia local que lo acosa en calidad de perpetrador de la misma.

El compromiso de matar a Luis Miranda Solares parece ineludible. El Chivo sigue sigilosamente en espera de encontrar el momento idóneo, “sin gente, sin líos,

sin broncas”, como le prometió a Gustavo Garfias. En la escena en que El Chivo sigue muy de cerca los movimientos de su víctima, está estacionado dentro de una camioneta destartalada, también aparece el comandante Leonardo, como si también lo vigilara:

El Chivo: ¿Qué haces por acá mi Leos?

Leonardo: Aquí nomás, picando cebolla, mi chivito. Ya te tardaste ¿no? Ya pasó más de una semana.

El Chivo: No es tan fácil.

Leonardo: Nunca es fácil. ¿O sí?

El Chivo: Dile a tu cuate que no ande de chillón. Que, a más tardar, le cumplo pasado mañana.

Leonardo: Órale, mi Chivo, es tu palabra, cabrón.

La imposición de Leonardo para que El Chivo perpetre el crimen, se puede analizar en los términos de la dependencia que existe hasta este momento entre el titiritero y la marioneta. De manera irónica, Leonardo sigue siendo el centro de gravedad. Esta relación de poder desigual muestra, por un lado, la sub-cultura de la corrupción encarnada en la representación del policía corrupto; y por otro, Leonardo no cumple la función restauradora del orden, de la disciplina y el castigo como agente policiaco, sino que es también un promotor de la violencia, porque sin ser el actor directo que la genera, participa por omisión encubriendo al criminal. Sin embargo, pese a tener una influencia agresiva hacia El Chivo, Leonardo desconoce que su marioneta ha comenzado a tensar los hilos que la mueven. Luis también desconoce que su vida

corre peligro. El Chivo se ha ocupado en seguirlo todo ese día, pero pospone el encargo puesto que en el momento de dispararle, mientras éste sale de una tienda donde compró una cajetilla de cigarrillos, un par de niños se acercan a Luis para pedirle dinero.

El Chivo vuelve a tener otras revelaciones cuando regresa a su casa, que son las que consolidan su *despertar*, motivadas nuevamente por una experiencia óptica, pero esta vez no son las fotografías de la familia encargadas de propiciarlas, sino su propio contexto, de desolación y abandono, por un lado; y al momento de encarar a El Cofi, el perro de pelea de Octavio, por el otro. En su aparente deambular por la ciudad en días anteriores, siguiendo los pasos de Luis Miranda, fue testigo del accidente vehicular entre Valeria y Octavio, los otros personajes centrales del filme. El Chivo observa el impacto de los vehículos y se acerca inmediatamente para auxiliar a los heridos. El Chivo se aprovecha del estado inconsciente en que se encuentra Octavio y lo despoja del dinero de la apuesta y de la billetera. Al ver que alguien saca a El Cofi del auto y lo deja sobre el pavimento a varios metros del accidente, se apiada y se lo lleva a su casa, donde se esmera en los cuidados y a los pocos días el perro se recupera. Al retornar a su casa, una vez que pospone la perpetración del crimen de Luis Miranda, lo recibe El Cofi y al acariciarlo nota que está manchado de sangre. A su vez, se percata que El Cofi ha matado a todos sus perros: La Flor, El Frijol y la Gringuita. Este episodio revela, ante la falta de contacto con sus seres queridos, la transferencia de sentimientos de El Chivo hacia sus perros, que eran su compañía y a quienes cuidaba y prodigaba afecto y ternura.

Esto se manifiesta en la imagen cuando trata, entre sollozos, de reanimar a sus perros, como si fueran seres humanos: “—Flor. Flor. No me hagas esto. Contéstame, chula, por favor. Flor. Frijol. Frijol”.

Iracundo y desconsolado, saca el arma y apunta para dispararle a El Cofi, que está jadeante: “—Esto no se hace, cabrón. Esto no se hace, hijo de puta”. Pero no jala del gatillo. Después, sale al patio de la casa para incinerar a los perros. La escena en la que incinera a sus perros, El Chivo ve de soslayo a El Cofi, y por sus gestos de resignación y por el cruce inmediato de miradas entre la bestia y el ser humano, permite una lectura de mutua identificación, porque en la mirada de ambos empieza a surgir una especie de empatía que es tácita, sin rehusar el hecho de que comparten la condición de victimarios. Las expresiones inquisitoriales que El Chivo le dice a El Cofi en arrebatado de cólera, bien pudieron ser dichas en su contra. “Esto no se hace, hijo de puta” es una frase condenatoria que pudo haber sido pensada o dicha tanto por sus seres queridos como por los familiares de las víctimas que último a balazos.

La escena concluye con la unión circunstancial de la bestia y el ser humano, parados allí, frente al fuego crepitante; y en la escena que sigue, sobresale nuevamente la foto de Maru, pendida sobre la cabecera y aparece El Chivo recostado en la cama, con la mirada clavada en el techo. Con ambas manos sujeta sus viejos anteojos, los cuales extrañó no ver el comandante Leonardo la ocasión que fue a visitarlo con Gustavo Garfias para proponerle el asesinato de Luis Miranda: “— ¿Y tus lentes?, ¿los perdiste?” Por lo que El Chivo le contestó: “—Si Dios quiere que vea borroso, pues veo borroso”. El Chivo empieza a ver borrosa la pared, prende la

luz de la mesa de noche y se pone sus viejos anteojos. Ahora todo es diferente, ve sin distorsiones, como la foto de Maru, que ahora la ve invertida por la posición en que se encuentra. Se quieta de nuevo los lentes, apaga la lámpara y sobreviene el fundido de la escena.

El Chivo tiene que finiquitar el trabajo de una vez por todas, porque el plazo se ha cumplido. Afuera de un videoclub, intercepta a Luis Miranda Solares, pero no le dispara, como había sido acordado en la negociación. Por eso, Luis le pregunta si es robo o secuestro, cuando se dirigen hacia la casa de El Chivo. El cambio de planes pone de manifiesto el proceso en marcha de la transformación de El Chivo. Al conversar con Luis se entera que Luis y Gustavo son medios hermanos. Por la mañana continúan la conversación y Luis pide que lo libere a cambio de dinero y le dará todo lo que quiera si mata a su medio hermano. Sin embargo, El Chivo no acepta pero lo trata con condescendencia, le da de comer y luego conduce el auto de lujo de Luis a un negocio de autopartes para venderlo. Posteriormente, llama a Gustavo para exigirle el resto del pago. Gustavo, al ingresar a la casa, se sorprende al ver todavía vivo a su medio hermano que está esposado y amordazado, e increpa a El Chivo diciéndole que ese no era el trato. La situación se torna amenazante:

El Chivo: ¿Se conocen?

Gustavo: Ese no era el trato.

El Chivo: ¿El trato? ¿Cuál trato?

Gustavo: El que tú ibas a...

El Chivo: ¿Y yo qué?, brother; ¿y yo qué?



Gustavo: Era tu trabajo.

El Chivo: ¿Trabajo? Pues a mí no me quedó claro, cabrón.

En la tensión de esta escena, resalta la posición que asume El Chivo en dicho diálogo, sin dejar de lado el conflicto entre los medios hermanos. Este cambio de actitud para abdicar de la vida criminal implica socavar el pasado. Gustavo tiene razón al decirle que ese era su trabajo, el de asesino a sueldo. De la misma manera que lo cuestiona y con mucha razón porque dio dinero de por medio, El Chivo también exige respuestas a esas dos preguntas que lo incriminan, de manera directa, con su vida delictiva: “— ¿Y yo qué?, ¿trabajo?” Las preguntas no están dirigidas a Gustavo sino hacia sí mismo, al tiempo que captan temas personales, desde luego, en los que están incluidas sus acciones ideológicas y políticas, pero las respuestas que él quiere escuchar son emocionales y afectivas. Al asumir esta posición, rompe de tajo con todo aquello que lo puede o podía ligar con Leonardo, que conocía todo su pasado, y por tanto, ese saber le concedía poder para gobernar los hilos de la marioneta. Eso significa adquirir el control de los hilos y romper con la *puesta en acto* que lo torturaba emocionalmente, puesto que son heridas personales e históricas que, de acuerdo LaCapra, no curan sin dejar cicatrices o residuos en el presente (*Historia* 157). Mediante sus preguntas, El Chivo adquiere agencia, y rompe con la servidumbre que lo ataba hacia el comandante Leonardo, para empezar a construir el futuro de manera radical, fuerza y capacidad de decisión que lo impulsa a determinar *la salida* inmediata, pero sin eludir el acercamiento con Maru, su hija, que es inevitable.

## La transformación y la salida como fin de la violencia

Sin la transformación, El Chivo no habría podido legar para el espectador del filme la idea, aunque ambigua, de suponer que el personaje puede cumplir su deseo de comunidad, justo cuando ha decidido reorientar su vida. Caruth emplea el concepto *de salida traumática (dramatic departure)* manejado por Freud en uno de sus libros clave, *Moisés y el monoteísmo*, publicado en plena persecución nazi en contra de los judíos, a finales de la década de los treinta en Europa. El libro de Freud, en diálogo intertextual con el texto bíblico, plantea *la salida* o el éxodo del pueblo hebreo de Egipto en busca de la tierra prometida, liderada por Moisés, su guía político-religioso y fundador del monoteísmo. Freud propone desde el mito del asesinato del padre o, dicho de otra manera, el asesinato de Moisés a manos de su propio pueblo, como la escena originaria del trauma y su agenda oculta. Al respecto, Caruth expone:

The history of the *Jews in Moses and Monotheism* indeed resonates in significant ways with the theory of trauma in its attempt to understand the actual experience of the Jews --their historical development-- in terms of an experience they cannot fully claim as their own, the passing on of the monotheistic religion. This passing on of monotheism is the experience of a determining force in their history that makes it not fully a history they have chosen, but precisely the sense of being chosen by God, the sense of chosenness that, Freud says, is what has enabled the Jews "to survive until our day". Jewish

monotheism, as the sense of chosenness, thus defines Jewish history around the link between survival and a traumatic history that exceeds their grasp. (67)

En el origen del trauma del pueblo hebreo, motivado en parte por el desarraigo y la represión, resaltan elementos que podrían ser aplicados para entender ciertas acciones del personaje intersticial. El éxodo de los hebreos de Egipto en busca de la tierra prometida es equiparable al éxodo o *la salida* de El Chivo de Ciudad de México en busca de la reivindicación secular consigo mismo. Del pasaje expuesto por Caruth resalta, por encima del tema religioso, la agenda política y revolucionaria que supuso el éxodo del pueblo hebreo desde el momento en que se autoproclamaron los elegidos de Dios y también fundadores del monoteísmo. *La salida* de El Chivo se entiende, guardando las diferencias históricas y culturales, como una decisión impuesta por una fuerza inconsciente, que es una estrategia de supervivencia para replantear cuestiones morales y éticas transcendentales. Pero, entre un caso y otro, coinciden en la estrategia de tomar una decisión en un momento clave y de riesgo letal, sin dejar de lado la fuerza inconsciente que la impulsa. Al respecto, Carruth añade: “As a consequence of the repression of the murder of Moses and of return of the repressed that occurs after the murder, the sense of chosenness returns not as an object of knowledge but as an unconscious force” (68). Tanto para los hebreos como para El Chivo, *la salida* fue una decisión única para comprender y diferenciar que es lo propio y que es lo extraño.

El éxodo o *la salida* es un patrón cultural inherente en todos los pueblos de la tierra, puesto que mediante el desplazamiento permite sustraer literalmente al ser humano de la persecución, de la violencia latente o de la pobreza, como es el caso de los personajes marginales en *Los perros de Cook Inlet* que se desplazan hacia los países desarrollados en busca de mejores condiciones de vida. De otro modo, *la salida* puede ser también figurada, como la que ejerce el personaje de *Salón de belleza*, quien decide tomar una *salida* interior, es decir, ontológica, para enfrentar los problemas que aquejan dentro de su comunidad de enfermos en fase terminal. Para explicar *la salida* de El Chivo es necesario re-codificar los términos de supervivencia y fuerza inconsciente como elementos de su agenda oculta, para lograr así diferenciar entre lo que es suyo, ese capital ético y moral que impulsará su verdadera transformación, y la violencia y el crimen que ejerció por muchos años como si fueran elementos propios.

El Chivo, en su afán de sustraerse de cualquier control ajeno a sus sentimientos, lleva a cabo su plan con toda la premura posible, tal como se lo indica su agenda oculta para el espectador, en la medida que modifica radicalmente la inercia de su vida presente y de la trama misma del filme. En esa agenda oculta no tienen cabida los intereses políticos sino sólo aquello que corresponde a su destino individual y a su dignidad humana. Son muy sugerentes las imágenes de El Chivo tomando la ducha: recibe el agua con la vehemencia de limpiar su cuerpo de cualquier impureza. Luego se corta el pelo y se rasura la barba quedando irreconocible. El mismo se asombra del cambio y del resurgimiento frente al espejo

como si se tratara de otro hombre. Se pone los anteojos y se quita las uñas llenas de mugre. Se viste y se coloca en la cintura dos armas de fuego y en seguida deposita el dinero, el álbum familiar y la fotografía de Maru en una maleta, con la mirada atenta de El Cofi, su nueva compañía. El tiempo de *la salida* es inminente. Antes de abandonar la casa, se dirige a Luis y Gustavo, ambos esposados y amordazados, y les dice que tienen mucho de qué platicar, pero no puede quedarse, pese a que sería interesantísimo escucharlos. Les revela que necesita abandonar la ciudad y les desea suerte para que puedan subsanar sus diferencias, dejando sobre el piso una de las armas de fuego. Toma el celular de Luis y le da las gracias a Gustavo por su saco, que lo ha tomado en calidad de préstamo. Con su nueva apariencia, El Chivo vuelve a tomarse un par de fotografías instantáneas en un cubículo situado en la calle. Es lo opuesto de la figura del hombre rebelde, violento y de naturaleza antisocial. El rostro nuevo suprime la imagen del victimario, del asesino a sueldo. Se sube al vehículo de Gustavo; una vez dentro, quita del álbum la foto del hombre barbado que lo asocia con su ominoso referente histórico, sobrepuesta en el rostro de la pareja de su ex-esposa, y coloca la foto reciente en la que aparece con otra fisonomía. Se enfila hacia la casa de su hija en el vehículo de Gustavo. Entra con la misma facilidad que la ocasión anterior. De la maleta extrae grandes cantidades de dinero, y coloca los fajos de billetes bajo el cobertor de la cama; y del álbum, la fotografía trucada, para reemplazar la imagen del hombre que lo sustituyó en la familia. En un primer plano, su rostro se compunge cuando activa la máquina contestadora y escucha la voz de su hija. Con el celular de Luis, marca el número telefónico que dice su hija. Ahora,

aunque ella esté ausente, El Chivo está más cerca de su hija. Más que la llamada telefónica, es el mensaje que le permite crear un acercamiento sentimental anhelado:

El Chivo: Maru, te habla Martín. Tu papá. Tu papá de sangre. Debes pensar que se trata de una broma absurda, sobre todo, después de tantos años que me morí para ti; pero no, soy un fantasma que sigue vivo. Cuando te dejé de ver, acababas de cumplir dos años. Pero te juro que no ha pasado un solo día en que haya dejado de pensar en ti. La tarde que me fui, te abracé. Te cargué, te pedí perdón por lo que iba a hacer. *Entonces creía que había cosas más importantes que estar con tu madre y contigo. Quería componer el mundo, para después compartirlo contigo. Te habrás dado cuenta de que fracasé.* Acabé en la cárcel. Convine con tu madre que te dijera que había muerto. Fue idea mía, no suya. Y le juré que no te buscaría jamás, pero no pude. Me estaba muriendo, más de lo muerto que ya estaba. *Voy a regresar a buscarte cuando encuentre el valor de mirarte a los ojos.* Te quiero mucho mijita. (énfasis mío)

Este mensaje que El Chivo le deja a su hija, puede interpretarse por su forma, como un testimonio desgarrador, en el que asume su irreductible derrota social y familiar. Destacadas en bastardillas, sus palabras documentan las pruebas irrefutables de una verdad que permite confirmar el dolor y la abyección; pero al mismo tiempo, su testimonio reafirma la búsqueda de una reconciliación personal, por encima de las reivindicaciones ideológicas. Pero también son explicaciones que no están aisladas

del movimiento utópico en el cual participó. Es decir, en su alocución se mezclan los afectos personales, intensos y profundamente sensibles, junto con el ideal del movimiento guerrillero en el que colaboró activamente. El Chivo “quería componer el mundo”: es una frase reveladora que constata sustancialmente sus compromisos, obligaciones y deberes ideológicos con respecto de sus deseos de comunidad en el pasado, los cuales lo llevaron a la marginalidad extrema. Hay mucho de sublime en ella en cuanto que, como guerrillero, desafía y orienta su lucha violenta en contra del Estado de manera radical. LaCapra explica que lo sublime se relaciona con la transgresión radical, en especial lo sublime trascendente tiene el atractivo de inducir al restablecimiento social a través de la violencia y la lógica cuasi sacrificial o totalizadora (*Historia* 199). Obviamente, hubo exceso en el intento por restaurar el mundo: El Chivo trascendió los límites de la normatividad y, en consecuencia, socavó y volvió ilegítima toda concepción ética, e incluso dañó, desde el punto de vista utópico, la redención social y civil anhelada.

Uno de los rasgos definitorios del personaje marginal-intersticial es que enfrenta y sufre una dislocación cultural que lo coloca en un contexto identificable y en una situación particular: como puede ser el efecto de los medios de comunicación, las enfermedades pandémicas o la migración de los más pobres. En el caso de El Chivo, al trascender los límites de la normatividad, éste concentra toda su energía en contra del Estado y sus instituciones, cuyo impulso desencadena la violencia, atributo que lo hace diferente de los personajes marginales-intersticiales en los capítulos anteriores. La manera de materializar sus ideas políticas lo hacen también

diferente. Ambicionó una radical transformación para lograr una sociedad igualitaria, siguiendo su ideario, pero pese a ello, El Chivo vulneró uno de sus flancos: el seno familiar. Así se hacen visibles los dos intersticios que se tornan visibles por su capacidad de agencia: la reivindicación con la hija y el renacimiento con respecto de sus ideas políticas y su manera de ver el mundo. Su pasado es crudo y fuerte, pero apuesta por el presente a partir de otra característica que distingue al personaje marginal-intersticial de frente a una dislocación cultural: el instinto creador.

Por eso las de El Chivo son palabras cargadas que hablan de una experiencia límite y no son ajenas a la historia reciente de México y Latinoamérica. Muestran de modo ejemplar las paradojas a las que se enfrenta tanto la cultura como la subjetividad, y El Chivo como personaje marginal-intersticial las representa vivamente: entre la utopía y el desencanto, la búsqueda de reconciliación ante la incapacidad de redención social, y finalmente su transformación de perpetrador a víctima de las circunstancias políticas y familiares. Por eso considero que las palabras de El Chivo tienen una significación que va más allá del tema ideológico, porque particularmente las suyas descubren y describen, en una de las escenas más climáticas del filme, las vicisitudes del personaje marginal-intersticial. Se puede reafirmar que la escena corresponde a la declaración de un sobreviviente y testigo de las convulsiones políticas que asolaron a México, en cuyos movimientos estudiantiles y guerrilleros sostuvieron una relación virulenta y sangrienta con el Estado. Se puede argumentar también que sus palabras concentran, en toda su capacidad, el modo de pensar de una época cultural en la que sus integrantes más



osados se lanzaron a una guerra social para componer el mundo. Se puede poner en perspectiva que la necesidad de yuxtaponer las ideas políticas con el uso de las armas, a modo de presionar al Estado para que cumpliera las demandas sociales, fue uno de los rasgos distintivos en los jóvenes que comulgaban con una ideología radical (Montemayor 20-22). A propósito de los jóvenes que participaron en movimientos radicales de esa época, que abarca las décadas de los sesenta, setenta y principios de los ochenta, como señala Marshall Berman, proclamaban cambios posibles y la búsqueda fundamental radicaba en pulverizar el paradigma unidimensional del Estado, quien en su respuesta pregonaba, por su parte, que no había cambio posible (17). En tal sentido, El Chivo siendo en ese entonces un joven catedrático de una universidad privada consideraría, tras evaluar el sistema social y la violencia estructural ejercida por el Estado, operar desde la clandestinidad y así lograría la ansiada transformación en beneficio de los pobres. No obstante que no previno los riesgos que terminarían por impactar profundamente su subjetividad: la familia. La escena en la que él le habla a su hija ejemplifica la verdadera encrucijada de su vida. Está implícito y es relevante el acto comunicativo de la escena, cuya función es para correr el velo de la angustia y la situación límite que está viviendo. Aunque son dislocaciones culturales diferentes, los actos de comunicación tanto en *Salón de belleza* como en *Señorita México* son semejantes al ejercido por El Chivo: en la medida que los tres personajes marginales y marginales-intersticiales quieren comunicar el testimonio del desasosiego y lo impredecible que significa el futuro. Si la violencia guerrillera, más los veinte años en prisión y los asesinatos a sueldo que

perpetró El Chivo fueron los detonantes que pulverizaron su condición de sujeto, los cuales a su vez causaron la negación de su subjetividad, tiene ahora, con *la salida*, la oportunidad de conjurar la violencia y los traumas mediante la adquisición de un agenciamiento ético y de una imaginación moral que le insuflan aire fresco a la figura de *la salida* que propone Caruth. *La salida* es equiparable, en este contexto, a la capacidad de negociar, sin aplazamientos y con espíritu creativo, ante el intersticio que se abre, como una especie de llamado a la transición y así alcanzar no sólo las reivindicaciones familiares sino también coronar el deseo de comunidad entre los que menos tienen, dado que El Chivo desafió su futuro a favor de los pobres.

El tema de la violencia en *Amores perros* se emplea para avivar la reflexión en torno a la subjetividad negada y sobre la violencia (como concepto y práctica) contraria al conflicto. En sentido opuesto a los resultados generados por la violencia, el conflicto le permite a El Chivo bregar muy fuerte—como personaje intersticial y con otra clase de arrojo que no sea el de las armas—para poner en práctica, mediante el uso de una energía vital mejor canalizada, una imaginación ética y moral para lograr sus aspiraciones comunitarias. Cabe la posibilidad de que así pueda conquistar y tender nuevos vínculos emocionales y una sensibilidad cívica que sea empática con la de su propia hija y con la coyuntura histórica del momento. Son dos los temas pendientes en su vida, pero la idea de cambiar el mundo mediante la creación, viendo al país como una comunidad, una comunidad donde las diferencias entre ricos y pobres no fuera tan escandalosa. Sin embargo, El Chivo exige una segunda oportunidad, dado que en la primera oportunidad fue imposible llevarla a cabo a

causa de la violencia. En palabras de Michel Wieviorka, la violencia impide al sujeto convertirse en actor y cuando no hay intercambio de argumentos o interés para la negociación, la violencia se recrudece, socavando toda subjetividad:

La violencia es, de muchos puntos de vista, lo contrario del conflicto, y no su prolongación ni una modalidad suya. Esta propuesta vale en la medida en que la noción de conflicto remite a la imagen de una relación conflictiva, a una oposición entre actores susceptibles de negociar, de debatir, de intercambiar argumentos, y no a la de una situación de guerra o ruptura. Significa que el espacio de la violencia se reduce mientras hay una fuerte conflictividad y que, al contrario, se amplía cuando el conflicto decae o se debilita, o incluso no se construye. (342)

Si la *salida* implica un paso lógico a la transición, el conflicto la fortalece todavía más, porque el conflicto, como indica Wieviorka, se orienta a la negociación de los actores. Y eso significa que ser actor es ser sujeto y tener agencia, y ser sujeto es la capacidad de actuar creativamente, de constituirse su propia existencia, de comprometerse, de hacer elección, de estar en relación con los demás (Wieviorka 339). Precisamente, El Chivo logra esa transición (pasando de lo marginal a lo intersticial) cuando decide negociar con voluntad ética, moral y cívica. Por eso, El Chivo una vez que busca a Maru y le promete verbalmente que regresará cuando tenga el valor suficiente para mirarla a los ojos, establece las condiciones afectivas

del conflicto, por lo que la violencia se reduce y le da sentido a la existencia de un ser que había vivido marginado y negado como sujeto.

En su interés por encarar el presente para redimirse en el futuro, El Chivo como personaje marginal-intersticial muestra, mediante la búsqueda del diálogo, que la revolución social comunitaria puede llevarse a cabo sobre la base de relaciones conflictuales y por la violencia. El mensaje que escuchará su hija es prometedor porque—y aunque pueda rechazar la oferta—promoverá en Maru la posibilidad de negociar y remediar asuntos familiares. Al cambiar el sentido de su vida, con el objetivo de replantear un futuro promisorio, El Chivo crea una estrategia incluyente y con dimensión comunitaria al mismo tiempo. Como los personajes marginales-intersticiales de los capítulos anteriores, con la capacidad de agencia necesaria para proponer estrategias culturales, El Chivo tiene derecho a modificar el rumbo y tomar otra *salida* más conveniente, así como la oportunidad de crear otro paradigma de valores, actitud que le hace justicia como personaje marginal-intersticial. Después que El Chivo cierra la venta de la camioneta de Gustavo, en el mismo establecimiento de autos chatarra donde vendió el auto de Luis, sobreviene el otro aspecto culminante del filme. Una vez que ha recibido el dinero por la venta de la camioneta, acompañado por El Cofi, pero rebautizado por su nuevo dueño simplemente como Negro, la cámara, en la toma final, capta una escena estremecedora. En el rostro de El Chivo se percibe decisión, valor para enfrentar los desafíos venideros e inteligencia para superar cualquier conflicto, cuando clava su mirada ante lo que parece una metáfora política: un terreno árido y despoblado. Es el

camino de *la salida* y no hay en él displicencia ni desdén. Su arrojo sugiere que el mundo es perfectible y que una sociedad, por muy avanzada que sea, no está exenta de problemas. En este sentido, *Amores perros* es ciertamente el filme mexicano más penetrante para el público contemporáneo por las variedad de claves que sugiere. Pone de relieve los problemas del mundo contemporáneo de manera visceral, y apela al uso de imágenes violentas como las peleas de perros, asesinatos, traiciones y accidentes con resultados funestos, para sacudir al público, puesto que su acumulación de imágenes son parte de los recursos de Alejandro González Iñárritu para enfatizar la pérdida de sentido que puede ocasionar el haber padecido una experiencia límite. Expone de cerca el trauma cultural de El Chivo con el objetivo de que no todo está perdido; subyace en su transformación un mensaje progresista y de buenas intenciones en cuanto a sus deseos por componer el mundo. De alguna manera, González Iñárritu anticipa la transformación que México anhelaba como país de instituciones que habían sido controladas por el PRI (Partido Revolucionario Institucional) por más de setenta años. No es gratuito que la historia tome lugar en 1999, un año antes de las elecciones. Un partido de oposición ganaba las elecciones presidenciales el 2 julio de 2000 y con ese logro histórico se demandaba un cambio radical para instaurar un régimen democrático del poder. Mientras El Chivo camina por ese terreno yermo que capta la cámara, *su salida*, como la que ejercieron también los hebreos comentada por Caruth, es un signo de esperanza y la esperanza se identifica con el espíritu de la utopía. Así, la utopía comunitaria que alguna vez

imaginó El Chivo para componer el mundo y después compartirlo con su familia no ha muerto, sigue más viva que nunca.

## Conclusiones

Los personajes marginales o intersticiales que han sido examinados se destacan por ser portadores del malestar cultural de una época y se distinguen por su capacidad al momento de testimoniar tanto los retrocesos y zigzagueos de su cultura de cara a la modernidad como sus deseos por revertirlos en las novelas *Señorita México* (1992), *Salón de belleza* (1994), *Los perros de Cook Inlet* (1998) y el filme *Amores perros* (2000). Cobran sentido sus deseos de comunidad ante el fracaso de las instituciones, y es mediante las relaciones proxémicas donde se juega un destino común. Logran cristalizar sus deseos de comunidad mediante sus capacidades de agencia y disposición al diálogo, y cuando ponen de relieve una sociabilidad empática para compartir emociones y afectos en las novelas *Salón de belleza* (1994) y *Los perros de Cook Inlet* (1998). Así, estos personajes, con tales atributos, logran convertirse en personajes marginales o intersticiales porque proponen sentimientos de pertenencia, además de redes horizontales con una dimensión comunitaria en los que estos sujetos comparten un mismo territorio, que es real, como una alternativa de convivencia cultural y búsqueda de una nueva experiencia ética. En el filme *Amores perros* (2000), el personaje se moviliza para tratar de cambiar el mundo en la primera etapa de su vida, pero agota su energía social marginándose radicalmente al convertirse en un asesino a sueldo, aunque logra revertir esa condición de marginal cuando opta por reorientar su vida y permite, en un final ambiguo, la posibilidad de interpretar que la reconciliación será no sólo personal sino ideológica. Así, la

transformación del personaje marginal o intersticial implica, y supone, la búsqueda del ideal comunitario. Esto no sucede en el personaje marginal de *Señorita México*, quien pierde agencia y fracasa porque se deja subordinar por sus pasiones; el personaje no saca provecho del contacto social en el cual se inmiscuye, como el resto de los personajes de este estudio, ni tampoco sabe cómo retroalimentar esas experiencias de las cuales es objeto. Genera, eso sí, acciones, afectos y emociones individuales pero pocas tienen dimensiones colectivas edificantes. El personaje marginal de *Señorita México* juega un papel importante al ser mediador de pasiones y actos sociales con dimensión comunitaria, pero no supo conducirlas por la lógica del acto social ni tampoco propuso una nueva sensibilidad que promoviera valores e ideales comunitarios.

Los novelistas y el director reproducen una realidad cruda y altisonante de la cultura mexicana de finales de siglo XX. Las obras muestran las encrucijadas o los problemas socio-culturales como parte de la realidad cotidiana, las cuales no son privativas de México sino que son identificables a nivel mundial, pero en los países de América Latina (o en los países del Tercer Mundo) los problemas se recrudecen drásticamente. Es cierto que esos problemas que espejean las obras repercuten con más intensidad en los márgenes de la sociedad, puesto que allí, sin dejar de pensar en América Latina, se ubica el grueso de la gente más necesitada y vulnerable en todos los sentidos. Como hemos visto, los noventa en México fue una década de tensiones políticas, de levantamientos armados, de crisis financieras que terminaron por ahogar las esperanzas colectivas, de una espiral de violencia que no ha tenido parangón en la



historia reciente, de tratados de libre comercio sin éxito, y concluyó con el ocaso del PRI. Dado que el mundo parece estar organizado como un mercado global y regido por un orden económico neoliberal, se sugiere en las obras analizadas la ausencia de límites y fronteras, que sería una de las marcas de la cultura y estética posmodernas. En este sentido, lo hegemónico y lo marginal se traslapan, como también se mezclan los sentimientos de derrota y prosperidad, de frustración y anhelos. Lo posmoderno se convirtió para la crítica en un eufemismo ilustrado que serviría para categorizar tanto la sociedad de nuestro tiempo como la estética en literatura y cine, tejida de movilidades y confluencias. De modo que en la década de los noventa se concretó definitivamente el surgimiento de escenarios culturales inéditos, los cuales coincidieron, por un lado, con la entronización de la internet y la telefonía celular, y por otro, ironías de la cultura, con el anhelo por cuestiones por reivindicar aspectos morales, éticos y civiles en el sujeto.

Las cuatro obras narran historias de exclusión pero también de transformación. En *Señorita México*, el personaje femenino primero es excluido de la familia y después de los cabarets donde exhibía su cuerpo portentoso, deseado por los parroquianos. Finalmente, termina trabajando como animadora en antros de mala muerte; verla bailar en condiciones nada favorables, puede inspirar lástima, especialmente si la banda de satén que le cruza su cuerpo paquidérmico y avejentado queda a la vista del público y se puede leer *Señorita México*; sin embargo, una de las ironías es que los medios de comunicación que revelaron al mundo su belleza impostada, treinta años después, son los que provocan su muerte. El personaje de

*Salón de belleza* alberga en su casa a enfermos "del mal del siglo" que han sido expulsados de sus hogares y de las instituciones médicas, pero también él es un excluido por su condición de homosexual y enfermo. Más que un excluido, el personaje de *Los perros de Cook Inlet* es un vagabundo por voluntad propia. En su recorrido conoce a muchos excluidos, pero ellos se desplazan por necesidades económicas mientras que él lo hace por el gusto de la aventura y la búsqueda de experiencias humanas irrepetibles. En *Amores perros* el personaje se excluye de la familia, abandona el trabajo universitario y pasa a formar parte de un grupo guerrillero que aspira lograr cambios sociales radicales.

La caracterización de los personajes marginales o intersticiales, en medio de un conflicto social latente, no está en función de situarse en los márgenes de las instituciones, sino de la creatividad y sensibilidad social que ponen en práctica. Es una alternativa necesaria para tratar de revertir la condición de fracaso de las instituciones. Por eso crean o forman comunidades para lograr un cambio moral y ético sobre la realidad que les rodea. Si lo logran, alcanzan la categoría de personaje intersticial; si fracasan es que pierden agencia narrativa y adoptan la condición de personaje marginal, sin movilidad y voluntad para transformar la sociedad. Si el personaje marginal carece de motivaciones ni cuenta con la capacidad de transformarse, a la vez que está excluido completamente de la sociedad, el personaje intersticial manifiesta una evolución psicológica que el lector y el espectador pueden verificar porque éste alcanza el estatus de sujeto y su poder de agencia se deriva del acto de comunicación para expresar anhelos y utopías civiles.

Resalta su actitud hacia las instituciones que encarnan autoridad. En el contexto mexicano, donde prevalece la desigualdad de toda laya, su reacción obedece a causas históricas profundas. Los personajes marginales o intersticiales que encontramos aquí toman distancia y desde esa posición persuaden para suponer que las estructuras que constituyen las instituciones deben ser reformadas profundamente. Las instituciones del Estado como la de la familia muestran deterioros evidentes en todas las obras analizadas en esta investigación. El personaje intersticial evoluciona en la medida que aspira transformaciones en el sujeto y en las instituciones que conforman la sociedad que habita. Su impulso tiene un carácter individual pero con dimensión comunitaria. Lo importante en esta cuestión es que ambos personajes (marginales o intersticiales) plantean las contrariedades de una época de transformaciones políticas, sociales y culturales fundamentales. Captan al detalle la naturaleza humana en un contexto de tensiones y conflictos. Se demuestra con esto que no hay nada fijo ni inmutable en lo que respecta al sujeto, el cual depende de una red de relaciones históricas y culturales determinadas y verificables. Por eso anhela crear no sólo un mundo dentro del mundo, sino una sociedad alternativa en la que nadie, ni su semejante ni las instituciones, trate de anularlo o negarle su propia subjetividad, que es su patrimonio predominante. Y su fuerza radica en actuar creativamente para negociar y revelar con palabras la conciencia de una época de fracasos y traumas culturales, en el marco de los intersticios creados por la globalización neoliberal.

Sobre la concepción de la cultura mexicana en particular, la cual mostró transformaciones inéditas en la década de los noventa, los personajes marginales o intersticiales se enfrentan a una realidad hostil, llena de paradojas y vitalismos: el fraude montado por los medios de comunicación masiva alrededor de un concurso de belleza, aunado a las traiciones políticas en *Señorita México*; las persecuciones y la homofobia en *Salón de belleza*; la migración mexicana en Alaska y la necesidad perentoria por poner en práctica un nuevo concepto de cultura en *Los perros de Cook Inlet*; el resentimiento y la violencia urbana en *Amores perros*. Los actos como las palabras de estos personajes, herramientas con las que desean equilibrar las fuerzas sociales y culturales, tienen una resonancia profunda, porque aspiran a instaurar una nueva sensibilidad cívica, en la que privilegian la dignidad del sujeto en diálogo con su semejante. El deseo de comunidades es una alternativa, como si fuera un mecanismo de defensa. Cuando tienen éxito, y son conscientes de los problemas que enfrentan, los personajes marginales o intersticiales expresan exigencias para cambiar el sistema de cosas en el cual se inmiscuyen, mediante la puesta en práctica del deseo de comunidad que es equiparable al planteamiento de una utopía cívica.

## Introducción

<sup>1</sup> A inicios de los noventa, periodo de grandes transiciones en América

<sup>2</sup> Se entiende la reorientación de valores humanos, establecidos y asumidos por una sociedad, como un cambio de ruta para restaurar la dignidad humana, a partir de las ideas de G. Deleuze sobre el sentido de las cosas, propuestas en *La lógica del sentido* (2005). Pensando en Husserl, el filósofo francés argumenta que la noción de sentido no se refiere a un objeto físico o dato sensible sino tiene que ver con una cuestión perceptiva, es decir, “como correlato intencional del acto de percepción (48). La intencionalidad propicia establecer las variaciones de causa y efecto en todo acontecimiento, pero sin preguntarse cuál es el sentido del acontecimiento: el acontecimiento es el sentido mismo. Por tanto, sostiene Deleuze, el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, el atributo del estado de cosas (49). En el caso del personaje intersticial, su anhelo radica en reimpulsar y restaurar el sentido básico, que equivale a decir estado puro, de los valores humanos, con un propósito unívoco. La univocidad evita variantes en la interpretación, práctica y aceptación de los valores humanos. Frena los contrasentidos.

## Capítulo I

<sup>3</sup> *Señorita México* corresponde a la segunda versión de *El ocaso de la primera dama*, publicada originalmente por el gobierno del estado mexicano de Campeche en 1987, a causa de que Serna se hizo merecedor del certamen Premio Novela, otorgado por Ciudad del Carmen. Por la mala distribución editorial de los organizadores del concurso, el texto quedó en bodegas (Carrera y Keizman 15). Por esta razón, el autor rescribió la novela y ésta tuvo, años después, una mejor acogida editorial.

<sup>4</sup> Enrique Serna nace en la Ciudad de México el 11 de enero de 1959. Estudió Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma de México e hizo estudios de postgrado en la Universidad de Rutgers en los Estados Unidos. De 1987 a 1991 fue colaborador semanal en el suplemento “Sábado” del diario *Unomásuno*, con una columna, de corte satírico, titulada “Las caricaturas me hacen llorar”, cuyos artículos reuniría después en un libro homónimo publicado en 1996. Durante 1997 escribió la columna “Traspatio” en el suplemento “La Jornada Semanal” del periódico *La Jornada*. Fue asiduo colaborador para la revista *Letras Libres* en cuya columna titulada “Giros negros” analizaba temas literarios y políticos. A partir de 2004, colabora en *Nexos*. Junto con el dramaturgo Carlos Olmos, trabajó en la confección de guiones para telenovela. Una década después, sin menoscabo del reconocimiento de los lectores y de la crítica especializada, dos de sus obras fueron galardonadas con importantes premios nacionales: El premio Mazatlán 2000 por su novela *El seductor de la patria* (1999) y el de Narrativa Colima 2004 por *Ángeles del abismo* (2004).

<sup>5</sup> En *Fruta verde* (2006), su más reciente novela, Serna vuelve a la carga con el tema de la sexualidad en una época de agitación y promulgación de ideas conservadoras conculcadas por el gobierno de la derecha (el PAN) y la iglesia católica. Se publica en medio del fragor de las disputas post-electorales de 2006 y las denuncias en contra del primer gobierno emanado de las filas del Partido Acción Nacional (PAN), que gobernó de 2000 a 2006, por su laxitud e irresponsabilidad para manejar los destinos del país. No es un hecho aislado que en el gobierno de Vicente Fox un alto funcionario haya censurado la lectura de la novela *Aura*, de Carlos Fuentes, por su alto contenido erótico. Mientras que las sociedades de convivencia buscan la consolidación de una mentalidad políticamente correcta ante los matrimonios del mismo sexo y una mayor apertura por parte de la sociedad ante las prácticas de una sexualidad diferente, Serna plantea en esta novela las relaciones homoeróticas y bisexuales en una intrincada trama de una familia clasemediera del Distrito Federal, confirmando así su interés por los temas nodales de la época. En *Ángeles del abismo* (2004), Serna reconstruye el mundo colonial basándose en un proceso inquisitorial en contra de Crisanta Cruz, una falsa beata del siglo XVII, hija de español y de madre indígena, quien para obtener dinero de los ricos fingía arrebatos místicos. Ella se enamora del indígena Tlacotzin, un joven que atraviesa por un serio dilema de apostasía: renunciar a la religión impuesta por los conquistadores o continuar con las creencias politeístas legadas por sus antepasados. Esta novela tiene vinculaciones directas con la realidad actual del país: la

discriminación racial y el control del país en manos de un grupo de oligarcas apoyado por las instituciones políticas y religiosas. Con *El seductor de la patria* (1999), replantea con esa misma obsesión la Historia oficial del siglo XIX, tomando como referente la figura del dictador Antonio López de Santa Anna, tan repudiada por la memoria histórica. Sin dejar al margen sus métodos de consulta historiográfica, Serna escudriña la subjetividad trastocada del antihéroe en función de exhibir su enfermiza obsesión por el poder, cuya práctica discursiva y material encarnaría en el único partido de Estado (El PRI), que gobernaría a México por más de 60 años en el siglo XX. Sorprende que la novela se edite en el último año de gobierno del PRI, justo antes de la llegada al poder de un partido político con siglas distintas, mediante una elección calificada como democrática. Aunque la novela está ambientada en el siglo XIX, el endiosamiento del hombre en el poder, el fervor guadalupano y el sentimiento anti-estadunidense son traumas equiparables que cobran auge en el sexenio (1988-1994) del presidente Carlos Salinas de Gortari (Carrera y Keizman 27); la de Salinas de Gortari fue una figura política que alcanzó grados de mistificación porque, según la creencia popular, se la veía como el salvador del país, capaz de erradicar la pobreza y encausar a México en la autopista del superdesarrollo económico.

En su libro de cuentos *El orgasmófrago* (2001), dilucida principalmente sobre el modo de vivir la sexualidad entre los mexicanos y los vericuetos del autoritarismo institucional de la Cultura literaria. Por un lado, la virginidad



representa un immaculado baluarte de las buenas conciencias y por el otro, el ejercicio literario se representa como un trabajo ocioso que permite a quienes lo practican, como maniobra infalible del engaño, la llave del éxito y el reconocimiento público. *Las caricaturas me hacen llorar* (1996), su único libro de ensayos hasta el momento, significa para Serna y sus lectores la otra plataforma para conocer no sólo sus influencias y gustos literarios sino su preocupación para analizar a fondo temas tan actuales como la discriminación racial, el narcotráfico y el machismo mexicanos. Novela en clave, *Miedo a los animales* (1995) es uno de los más certeros alfilerazos logrado por un escritor en contra de su propio gremio, por lo que enfrentó enconadas repulsas venidas de la crítica y enemistades temerarias, que pedían excomulgarlo de la Ciudad Letrada. Desmitifica los círculos intelectuales de Ciudad de México y los compara con el bajo mundo del hampa. Las claves las encontramos en los rasgos psicológicos de los personajes, cuyas actitudes de irreverencia, despecho, envidia y charlatanería pretenden coincidir con las señas personales de los escritores aludidos como Octavio Paz, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis, entre muchos otros. Christopher Domínguez Michael tachó a Enrique Serna de provocador y lo acusó de dar patadas al pesebre tras comparar la vida literaria con el hampa. Calificó al libro de oportunista y cobarde (Domínguez “El miedo” 44-45); sin embargo, Serna no respondió a ninguna de las acusaciones del crítico:

Yo no respondo a una crítica cuando creo que me perjudica. Pero, en este caso, creo que me benefició enormemente. Por eso no la contesté.

No se puede contestar a una carretada de insultos más que con otros insultos y no quería entrar en ese tipo de pleitos de callejón. Además, porque creo, y de veras firmemente lo creo, que un escritor nunca debe responder una crítica porque no debe ser juez y parte. O sea, cuando uno publica un libro no les toca más que a los críticos y a los lectores juzgarlo. Son ellos los que deben decidir si el libro es atinado o no. (Carrera y Keizman 25)

*Amores de segunda mano* (1991) corresponde a su primer libro de cuentos y la unidad del libro parte de una variada construcción de personajes grotescos y alienados por el fracaso. En la novela *Uno soñaba que era rey* (1989), el autor resalta la vida de los niños marginales en oposición a la clase media acomodada. Con una estructura folletinesca y elementos de la nota roja, la trama se desarrolla a partir de un premio radiofónico para el niño que haya realizado un acto heroico. El punto central de la novela radica en demostrar que la simulación y el egoísmo se dan en todas las clases sociales, donde además los miedos, el fanatismo y la falta de una verdadera educación la padecen ricos y pobres (Torres *Esta narrativa* 250).

<sup>6</sup> En *Traición*, de Pinter, los personajes Jerry, Robert y Emma viven una cruenta historia de adulterio de la que resalta, de alguna manera, la violación de las convenciones morales y sociales que los rigen. Al no poder contener sus impulsos sexuales, optan por la traición que, al ejercerla, se desencadena toda una serie de degradaciones en la relación conyugal, en la amistad, porque Robert sabe que su

mejor amigo, Jerry, mantiene relaciones con Emma, su esposa; y Jerry sabe también que Robert engaña a Emma con otras mujeres. Serna, por su parte, no solamente hace suya la idea de estructurar la novela de manera retrospectiva, sino que explora el tema de la infidelidad sin remordimientos. En *El viaje a la semilla*, Carpentier enfatiza el recorrido del personaje, don Marcial, Marqués de Capellanías, como si fuera un desplazamiento metafísico para explorar la circularidad de su vida, razón por la que la narración inicia con la muerte y concluye con el nacimiento de éste.

<sup>7</sup> La postura de Selene obvia el desconocimiento de la diversidad étnica y cultural de su contexto. Del mismo jaez fueron las palabras de Gabriela Oviedo, Miss Bolivia 2004, quien declaró en inglés en el certamen Miss Universo celebrado en Ecuador, que “Desafortunadamente, la gente que no conoce mucho sobre Bolivia piensa que todos somos indios del lado oeste del país (...). Es la Paz, la imagen que refleja eso, gente pobre, gente de baja estatura y gente india (...). Yo soy del otro lado del país, del lado este; nosotros somos altos y somos gente blanca y sabemos inglés” (Pequeño 1). Posteriormente se retractó diciendo que había sido una confusión al momento que tradujeron sus palabras al castellano, puesto que ella había querido decir que Bolivia era un país con una diversidad geográfica y étnica.

<sup>8</sup> Ana Bertha Lepe y Adriana Abascal en 1953 y 1988, respectivamente, ocuparon la cuarta posición en el certamen Miss Universo. Así como Lorena Velásquez en 1960, y Felicia Mercado en 1977, también representaron a México en dicho concurso, pero pese a no haber obtenido la corona de belleza dedicaron sus

carreras en el campo del entretenimiento televisivo, especialmente como animadoras o actrices de telenovelas. Finalmente, en 1991, Lupita Jones ganó el concurso de Miss Universo.

<sup>9</sup> El narrador hace referencia a la comedia, *Perdóname mi vida* (1965), del director mexicano Miguel Delgado, que fue para Alberto Vázquez su primer éxito como cantante y el primer filme de su carrera. La alusión afirma la activa participación y presencia de la cultura del entretenimiento con iconos, como son los casos también de Angélica María y Enrique Guzmán, promovidos por las industrias discográfica, radiofónica y cinematográfica, pilares de la cultura mexicana de los sesenta.

<sup>10</sup> El gobierno de Miguel de la Madrid se enfrentó con una de las peores situaciones de corrupción institucional. Para tratar de frenarla, emprendió una serie de reformas legales para que los funcionarios rindieran cuentas en los tribunales en caso de que se inmiscuyeran en actos de corrupción, como fueron los casos de Arturo Durazo y Jorge Díaz Serrano. La cruzada contra la corrupción se difundió en toda la nación con el doble objetivo de orientar y transformar moralmente la función pública y la sociedad misma, bajo el slogan de modernización administrativa.

<sup>11</sup> En el cuento “El alimento del artista”, del libro *Amores de segunda mano* (1990), Serna muestra su afición por el espectáculo de las cosas decadentes. Una ex-bailarina entrada en años narra cómo ella y su pareja les estimulaba en ese entonces los aplausos del público. Han pasado veinte años y han envejecido, pero aquellos

aplausos se convirtieron en la extensión de sus vidas. Ella desea que el personaje que escucha su relato les aplauda para que su pareja pueda tener una erección y ella, por su parte, se estimule previo a la cópula.

## Capítulo II

<sup>12</sup> Mario Bellatin nace en México en 1960, de padres peruanos e inicia su carrera como escritor en el Perú, publicando allí sus primeras novelas de mediana extensión como *Mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994) y *Damas chinas* (1995), en editoriales independientes y casi marginales por su pésima distribución en el resto del continente de habla castellana. Adecuándose al formato de la *nouvelle*, son obras de breve extensión ante la propensión de autores latinoamericanos y españoles de escribir novelas extensísimas. Al terminar sus estudios de Ciencias de la Comunicación en el Perú, Bellatin se traslada a Cuba para estudiar guión cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine Latinoamericano, y retorna a principios de los noventa a Ciudad de México, su país de nacimiento, donde continúa su labor literaria con publicaciones y reediciones en los más prestigiosos sellos editoriales como Tusquets, Planeta, Sudamericana, Alfaguara y Anagrama. Sus novelas recientes evocan gran parte de sus desafíos literarios: *Damas chinas* (1995), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Flores* (2000), con la que se hizo acreedor del premio Xavier Villaurrutia en el 2002; le siguen *Shiki Nagaoka: Una nariz de*

*ficción* (2001), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), *Jacobo el mutante* (2002) y *La jornada de la mona y el paciente* (2006).

<sup>13</sup> Se entiende como la capacidad de actuar y de decidir por sí mismo para darle sentido a su propia vida. Esta puede ser una definición particular de agencia narrativa y que está a tono con el papel que desempeña el protagonista de *Salón de Belleza*, porque es consciente y su actuar es deliberado.

<sup>14</sup> La temática homosexual dentro de la literatura mexicana inicia sin pudor de ninguna clase a partir de la década del sesenta con *El diario de José Toledo* (1964), de Miguel Barbachano Ponce, y *Después de todo* (1969), de José Ceballos Maldonado. Las novelas proyectan un amplio registro de una realidad que pasaba desapercibida por la mayoría de los escritores y de quienes eludían tratar los tabúes de la sexualidad marginal. A finales de la década del setenta, circula una novela con la misma temática, *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata; en la década siguiente, José Joaquín Blanco publica en 1983 *Las púberes canéforas*. Con estas novelas, los críticos Claudia Schaefer y Luis Mario Schneider resaltan la irrupción del personaje urbano gay en la literatura mexicana y el tema de la homosexualidad como una forma de rebeldía desafiando los estatutos convencionales de la sociedad. Las reflexiones de Schaefer permiten delimitar que las principales vicisitudes del personaje gay son la invisibilidad, la búsqueda de una sociedad utópica, menos susceptible respecto de la sexualidad diferente y una tensión profunda entre el deseo de explorar la homosexualidad y la violencia física y la

represión psicológica (*Danger* 136). Por su lado, Schneider observa en el personaje gay la necesidad de dominar el cuerpo del deseo para exhibir, de manera autoconsciente, su sexualidad libre y sin conflictos, de lo que se intuye que la homosexualidad se representa como una forma de rebeldía en el escenario urbano (10-25). Principalmente, las obras de Zapata y Blanco mantienen una cercanía con *Salón de belleza*, sobre la base de que los autores emplean el recurso de la construcción narrativa para mostrar las condiciones brutales que padecen sus personajes. Sin embargo, en la obra de Zapata, Adonis García, personaje central, es un pícaro obsesionado por un incontinente deseo sexual, en tanto el personaje de Bellatin persigue otros fines relacionados con la solidaridad y bondad humanas.

<sup>15</sup> Sánchez sostiene que aunque existe poca difusión de la producción narrativa, poética, cinematográfica y teatral del SIDA, desde mediados de los 80 empezaron a incrementarse las publicaciones sobre el tema. Jill S. Kuhnheim acierta cuando afirma que la poesía sirve de lente para enfocar las circunstancias cambiantes de la muerte provocada por una enfermedad cargada socialmente. Como ejemplo Kuhnheim señala la antología *Poesí Da* (1995), escrita por autores estadounidenses, latinoamericanos y españoles; editada por Carlos A. Matos (116). En Latinoamérica, Néstor Perlongher hace un acercamiento socio-antropológico de la enfermedad en *El Fantasma del SIDA* (1988), además de que varios poemas suyos exploran de una manera cáustica el tema. Otra argentina, la novelista Julia Chaktoura, publicó *SIDA: desafío del futuro* (1990). En Caracas, Juan Vicente de Santis hizo lo mismo con la

novela *La condenación o Jeremías no ha muerto de SIDA* (1988) y en México Edmeé Pardo dio a conocer la novela *El primo Javier* (1996). El dramaturgo venezolano Isaac Chacrón montó la puesta en escena de *Escrito y sellado* (1993). En la difusión cinematográfica resaltan los filmes con la misma temática: *Bienvenido, welcome*, de Gabriel Retes (México 1995) *Sólo con tu pareja*, de Carlos Cuarón (México 1992), y *Fotos del alma*, de Diego Musiak (Argentina 1995).

<sup>16</sup> Beatriz Sarlo escribe que actualmente el amor y la muerte aparecen unidos de otra manera. El SIDA se le pensó como una “enfermedad del sexo” y la abstinencia sexual podía resultar como estrategia para no contaminarse. Añade que otros reclaman para el SIDA la intensidad de un amor poco fraternal y poco religioso, y ante la falta de un juicio moral, cabal en todos sus términos, se precipitan a condenar la homosexualidad y la droga. E insiste que el amor y la muerte giran en torno a posiciones extremas, la de la moral reaccionaria y el del humanitarismo, compás que cierra el capítulo del amor y de la sexualidad que se había abierto, con música de rock y baladas, en los años 60 (23-24).

<sup>17</sup> Para entender la enfermedad en sus manifestaciones visibles e invisibles, Foucault privilegia la mirada profundamente escrutadora al momento de valorar la enfermedad, como vehículo para conocer sus síntomas objetivos y subjetivos. Exige una mirada diligente, que sea capaz de acceder al territorio del enfermo para conocer los entretelones de su imaginario. Foucault establece que la mirada, sólo si se mantiene alerta, puede ser un vínculo sólido para llegar a la verdad (*El nacimiento*



34). Para desentrañar la novela de Mario Bellatin, *Salón de belleza*, no hace falta necesariamente la mirada (especialmente la del médico) receptora de saber; porque esa es la intención de Foucault, modificar sistemas ya arcaicos que han entorpecido históricamente la relación entre médico y enfermo desde el punto de vista institucional, pese a la prolija exactitud de la ciencia médica para diagnosticar la espacialización de la enfermedad en el cuerpo y la función de las clínicas. No sólo la mirada atenta del médico puede generar datos clave para entender el proceso y manifestación de la enfermedad, sino también la que se funda mediante la palabra entre el lector y el personaje intersticial, es decir, una mirada mediada por la palabra o el acto comunicativo como una especie de mirada. Con la mirada atenta al cuerpo del enfermo, el médico recaba un saber sobre la enfermedad, su naturaleza y capacidad destructora.

<sup>18</sup> Este comentario lo reveló la académica estadounidense Jill S. Kuhnheim en una clase para estudiantes de postgrado en la Universidad de Kansas, en el semestre de otoño de 2003.

<sup>19</sup> Según el sociólogo Niklas Luhmann, para que se dé la acción es indispensable la comunicación y la atribución. En la relación de conocimiento y vigilancia entre el sujeto y los otros se percibe una distinción notable entre el acto de comunicar y lo que se comunica. El sujeto al saberse observado puede dirigir el proceso comunicativo. El momento indispensable y genético para la comunicación es el entendimiento. El entendimiento ocurre siempre autorreferencialmente. El

supuesto básico de que la comunicación es autorreferencial está basado en que se infiere que no puede haber correlaciones entre el contexto y la comunicación aunque ésta necesite de energía e información proveniente del ambiente cultural. La negación y la falta de comprensión hace que se desvíe una parte de la atención hacia el control (prueba) de la comprensión entre el sujeto y los otros. Este control de la comprensión guía la comunicación ya que produce experiencias comunicativas y permite que el sujeto comunicante autorregule sus acciones posteriores en función de sus expectativas (Luhmann 35-42).

### Capítulo III

<sup>20</sup> Paz explicaba que su propósito era reflexionar sobre lo que había ocurrido en México después de la publicación de *El laberinto de la soledad* (1950), y también encontraba en dicha oposición una historia invisible del México subdesarrollado que alteraba el panorama cultural. La causa de la división de los dos Méxicos tiene una explicación científica, revelaba Paz, y corresponde a la realidad económica y social (109); de la misma manera que la mala distribución de la riqueza y la desigualdad son factores que terminan por reafirmar impunemente la representación de un México menesteroso y desamparado, también está la incapacidad, afirmaba Paz, “de crear modelos de desarrollo viables y que correspondan a lo que somos” (109).

<sup>21</sup> El flujo migratorio masivo hacia los Estados Unidos es un fenómeno que tiene su origen en las últimas décadas del siglo XIX. Las condiciones de los trabajadores migrantes fueron creadas por ambos países. Por un lado, al privatizar la tierra, Porfirio Díaz empobreció aún más la vida de los campesinos. Díaz impuso el sistema hacendario de la tenencia de la tierra y desapareció el sistema de tierras comunales. Para esa época, por otro, el suroeste de los Estados Unidos crecía aceleradamente y necesitaba de la mano de obra barata. Así, miles de mexicanos pobres, provenientes de zonas rurales, cruzaron la frontera en busca de trabajo (Massey 51-52).

<sup>22</sup> Un cuento que hace eco sobre la manera en que opera la migración y las rutas del trabajo internacional es “Paso del Norte” (1953), de Juan Rulfo; en él se narra las peripecias de un personaje que desea irse a trabajar a los Estados Unidos porque su familia está a punto de morirse de hambre. El cuento de Rulfo muestra la manera de operar de los enganchadores, situados en la franja fronteriza. El personaje llevaba indicaciones precisas en una carta que había redactado su antiguo patrón en la Ciudad de México, con el nombre del enganchador que lo contactaría en Ciudad Juárez y después se lo llevaría a cosechar manzanas en los campos agrícolas de Oregon. Esto reconfirma que la movilidad migratoria de México hacia Estados Unidos es de larga data y que una de las causas de la movilidad principal del sujeto, ante como ahora, siguen siendo la pobreza y la búsqueda de bienestar.

<sup>23</sup> Sobre el cruce de sujetos y culturas que posibilita la inmigración (sea ésta por cuestiones políticas o laborales), el politólogo de Harvard, Samuel P. Huntington, ha considerado que la migración mexicana representa un desafío en contra de la cultura oficial de los Estados Unidos. Ronquillo cita la cifra manejada por el Consejo Nacional de Población: cruzan por la frontera más de 1,000 mexicanos por día (20). De acuerdo a la cifra, casi medio millón de mexicanos habría cruzado la frontera anualmente en la última década del siglo XX, de los cuales un porcentaje numeroso habría decidido establecerse en los Estados Unidos. Huntington estima que el gran aumento de la migración mexicana reduce las posibilidades de asimilación de la cultura estadounidense, como sucedió de manera opuesta a la migración europea. Los mexicanos niegan a adaptarse como minoría al grupo dominante, identificarse con su cultura y dominar el inglés. De no ser así, afirma el politólogo, será inevitable un choque de valores culturales y se acentuará el profundo desinterés por asimilar la cultura angloparlante. Y concluye: “Sólo hay un único sueño americano (*American dream*), creado por una sociedad angloprotestante. Los mexicanoamericanos compartirán ese sueño y esa sociedad sólo si sueñan en inglés” (20). Sin embargo, hay muchos que analizan la migración mexicana con ideas totalmente opuestas. Jorge Ramos, en *La ola latina* (2004), concuerda con Huntington con respecto a la importancia numérica de la migración, pero concluye que la explosión demográfica de la ola latina no es sólo una metáfora reivindicadora

y con afán de reconquista, sino una realidad evidente que contribuye en todos los sectores de la sociedad estadounidense (69-75).

<sup>24</sup> “El juramento” (1996), de Eduardo Antonio Parra, toma lugar en la rivera del Río Bravo y evidencia una relación sentimental tensa entre Estados Unidos y México. Los protagonistas están en contra del tránsito de los mexicanos hacia los Estados Unidos, y juramentan siendo niños, que, bajo ninguna circunstancia, irán al país del norte. Parecería indicar un pacto de iniciación entre niños inofensivos, quienes al llegar a la etapa adulta nadie iba a recordarlo. El cuento inicia cuando ya todos son adultos, pero ninguno de ellos ha roto el pacto, excepto uno, y por esa razón tiene que morir. Los personajes se acostumbraron a ver cadáveres flotando sobre las aguas del río, así como el intento de muchos por cruzarlo y llegar a los Estados Unidos en busca de empleo y de mejores condiciones de vida. Los personajes consideran que el estadounidense es el enemigo número uno del mexicano: “*en vista de que el mayor enemigo que los mexicanos conocemos [...] es el gabacho...prometo chingar a cada uno de ellos, siempre que tenga chance, con lo que pueda, de día y de noche, en venganza de que ellos abusan de nuestros paisanos, o los matan cuando intentan cruzar el río*” (16) [itálicas en el original]. El Güero Jiménez creció y se fue a vivir a Estados Unidos. El resto de los amigos se sentía traicionado por su partida. Después de varios años, el Güero regresa y sus amigos consideran que: “Quiso ser gabacho, y eso hasta es traición a la patria” (17). Mientras el grupo se dirigía a la casa donde estaba el Güero celebrando su regreso,

José Antonio recordó cuando su padre se fue “*pal norte, mijo. Si me quedo nos vamos a morir de hambre*” (18). Al poco tiempo, supo que su padre se había ahogado al intentar cruzar el río. Crispín, Ricardo, Elías y José Antonio asesinan a puñaladas al Güero por romper el pacto e irse a vivir a los Estados Unidos. Esta posición radical es inadmisibles en *Los perros de Cook Inlet*, cuya premisa intersticial estriba en legitimar el espacio de los encuentros y la mutua aceptación de los personajes por el intercambio cultural. PIAN se mantiene al margen de las opiniones sesgadas sobre los Estados Unidos; al contrario, reconoce sin perturbación la importancia del país de acogida, no sólo consume su literatura sino que declara la curiosidad, al final de la novela, de continuar recorriendo su geografía.

<sup>25</sup> Tanto en “Paso del Norte”, de Rulfo, como en “El Juramento”, de Parra, se destaca la idea de emigrar a los Estados Unidos por la pobreza y, principalmente, por el hambre. En el cuento de Rulfo, el personaje enfatiza la falta de empleo y del hambre que padecen. Cuando visita a su padre para solicitarle que cuide de su familia, el personaje le dice: “Me voy pal Norte” (120). Y enseguida, le aclara que “Hay hambre” (120). La expresión se convierte en una letanía en la conversación entre padre e hijo: “Pos que hay hambre” (120); “nos estamos muriendo de hambre” (121); y “el coraje que da es que es de hambre” (121). En “El juramento”, el personaje de Parra rememora las palabras de su padre: “*Si me quedo nos vamos a morir de hambre. No hay trabajo. Además soy hombre de campo, no de ciudad*” (18). En *Los perros de Cook Inlet*, el hambre es un factor decisivo de la movilidad de los

personajes intersticiales de la novela; movilidad que, además, les otorga la condición de intersticiales. Se sitúan en un lugar que permite las negociaciones culturales, mientras que los personajes de los cuentos de Rulfo y Parra se mantienen al margen, quedándose a un paso de la zona intersticial.

<sup>26</sup> Uno de los principales riesgos ocasionados por la migración es que la unión familiar se expone a una ruptura definitiva. En *Los perros de Cook Inlet* no se hace ninguna alusión al respecto. Sin embargo, en “Paso del Norte” y el filme *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (2005), dirigida por Tommy Lee Jones, con guión del mexicano Guillermo Arriaga, destacan esta problemática. En el relato de Rulfo, el personaje al retornar al pueblo después de su infructuoso intento de cruzar el río Bravo a la altura de Ciudad Juárez, se encuentra con la sorpresa que su esposa, la Tránsito, se ha marchado con otro hombre, dejando el suegro al cuidado de los hijos. En el filme, Melquiades (Julio César Cedillo) es un mexicano indocumentado que trabaja como vaquero a las órdenes de Pete (Tommy Lee Jones), a quien le hace prometer que cuando él muera, lo lleve a El Tostón, un rancho ubicado en Coahuila. En una escena le enseña fotografías de su familia en México, con su esposa e hijos. Además le hace un croquis para indicarle cómo llegar. En una confusión, el agente de la Patrulla Fronteriza, Mike Norton (Barry Pepper), asesina a tiros a Melquiades. Pete cumple su palabra llevando el cadáver de Melquiades sobre un caballo hasta El Tostón. Localiza a Rosa (Cecilia Suárez), mas, pese a reconocerse en la foto, ella no admite que sea la esposa de Melquiades, y asegura que su verdadero esposo está

dentro de la casa. En una conversación Melquiades le dice a Pete que tiene más de cinco años de no ver a su familia. Pete y Melquiades ponen en práctica una función intersticial similar a la ejercida por PIAN en *Los perros de Cook Inlet*; los intersticios se convierten, mediante la amistad, en puentes, los que son capaces de superar, por ejemplo, la barrera del idioma que los separa.

<sup>27</sup> *Barcos en Houston* (2005), de Nadia Villafuerte, es quizá uno de los libros de cuentos que inaugura la saga de los inmigrantes centroamericanos repatriados, pero que insisten con nostalgia, desde la frontera entre el estado sureño de Chiapas y Guatemala, en retornar algún día a los Estados Unidos. Los personajes son seres a la deriva, apenas sobreviven y pese a que la pobreza, la violencia y las drogas los asfixian, no dejan de olvidar, cada quien a su manera, sus experiencias de haber vivido en carne propia la vida moderna. Para ellos, recordar desde la pobreza aquellos días de bonanza, es mantener en vilo las esperanzas. Al expresarse, los personajes dejan constancia de ese efímero pasado cultural y lingüístico: emplean palabras del *Spanglish* o giros verbales propios de la frontera norte de México. Aquí sobresale la nostalgia por los espacios intersticiales, donde se entrecruzan lenguas y culturas diferentes. Los personajes se representan fragmentados interiormente, en tanto que los puentes intersticiales de *Los perros de Cook Inlet*, están presentes y se fortalecen en las prácticas cotidianas.

<sup>28</sup> En Colombia se han editados tres textos que exploran el tema del sujeto migrante en los Estados Unidos. *Paraíso Travel* (2003), de Jorge Franco, y *Espaldas*



*mojadas. Historias de maquilas, coyotes y aduanas* (2005) y *Desterrados: Crónicas del desarraigo* (2001), de Alfredo Molano. De la novela de ficción, la literatura testimonial a la crónica, estas producciones ponen de manifiesto las vicisitudes de la comunidad colombiana dentro de la sociedad estadounidense. En cada uno de los textos se destaca la presencia del personaje intersticial, articulándose y afirmando una identidad intersticial que es, al mismo tiempo, una experiencia nueva para el personaje. Como los personajes intersticiales de *Los perros de Cook Inlet*, los personajes de estas producciones colombianas que exploran el tema de la migración en los Estados Unidos, al momento que asumen las pautas culturales que exige un tipo de convivencia que no admite las exclusiones, mantienen su agencia intersticial.

<sup>29</sup> Alaska puede representar también el espacio idóneo para poner en práctica las osadías y los contactos más radicales. Chris McCandless, un joven estudiante de la Universidad de Emory, concluye que sus padres, como la sociedad que integra, son hipócritas, con una moral y ética devaluadas. Pierde contacto con su familia, retira sus ahorros del banco y desaparece sus documentos de identidad y cualquier dato suyo que lo puedan conducir a su paradero, antes de marcharse rumbo a Alaska. En el trayecto, la gente trata de disuadirlo para abortar su proyecto metafísico cuando se entera de su aventura. Carga consigo libros y una enorme voluntad. Consigue su sueño, pero la naturaleza y su profunda inocencia son factores que lo orillaron a la muerte. Jon Krakauer escribió su biografía en el libro titulado

*Into the Wild* (1996) y Sean Penn, con igual título, llevó la historia verídica al cine en 2007.

Por su parte, Timothy Treadwell vivió convencido que conocía el lenguaje de los osos pardos. De trece en total, cada verano viajaba a Alaska para reencontrarse con sus amigos los osos, mientras que su novia grababa con una cámara casera la interacción de las bestias y el hombre. Hasta que un día de verano de 2003, Timothy y su novia Amie Huguenard fueron atacados y devorados por los osos salvajes. Con el material filmado por la pareja de amantes de los osos, Werner Herzog elaboró el documental *Grizzly Man* (2005). Si para *Los perros de Cook Inlet* Alaska es uno de los mejores territorios para forjar una identidad intersticial, no lo es para aquellos, como los personajes de Krakauer y Herzog, que no ven en él sino la demarcación de lo inhóspito donde reina la soledad extrema.

#### Capítulo IV

<sup>30</sup> Alejandro González Iñárritu nació en la Ciudad de México en 1963. Inició su carrera en el mundo del espectáculo como locutor de radio en 1984. Dos años después hizo estudios de cinematografía en México y en 1992 viajó a los Estados Unidos para estudiar dirección de cine. Se dedicó a la publicidad y dirigió un cortometraje titulado *Detrás del dinero* (1995), antes de rodar su primer largometraje, *Amores perros* (2000), que le darían reconocimiento y una reputación sin precedentes en México y en el extranjero, con la colaboración del guionista

Guillermo Arriaga Jordán y el fotógrafo Rodrigo Prieto. *Amores perros* se convirtió en la primera película mexicana nominada a los premios Oscar en la categoría de mejor cinta extranjera y fue galardonada como el mejor largometraje en la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes. Con guión de Arriaga, dirigió el cortometraje *The Hire: Powder Keg* (2001), para la serie The Hire, de la empresa automotriz BMW. Junto a los directores Ken Loach y Wim Wenders, co-dirigió el documental *11'09''01* (2002), en el que explora los efectos traumáticos de los atentados terroristas en contra del World Trade Center, en Nueva York. Nuevamente con guión de Arriaga y fotografía de Prieto, dirige *21 gramos* (2004), para encarar el tema de la muerte de una manera asfixiante. El filme fue aclamado por la crítica estadounidense, pero no fue suficiente para que obtuviera la nominación del Oscar, excepto para dos de los protagonistas: Naomi Watts y Benicio del Toro. Siguiendo una estructura circular de cuatro historias que se concatenan y se repiten para causar un efecto en el espectador, dirige su tercer largometraje, *Babel* (2006), con la misma terna de colaboradores, cuya propuesta se enfoca en el discernimiento de la incomunicación humana. El filme toma lugar en tres escenarios disímiles: la frontera Tijuana-San Diego, Marruecos y Tokio. Una vez que el filme había sido exhibido con la aclamación unánime de la crítica, González Iñárritu y Guillermo Arriaga rompen mutuamente los vínculos laborales y estéticos que los había unido. Tanto el uno como el otro ventilaron las causas del rompimiento. González Iñárritu adujo que Arriaga había exigido la autoría de *Babel*, actitud que

contrariaba la visión del propio director, quien consideraba que la realización de un filme es de carácter colectivo. Arriaga, por su parte, aseguraba su desconcierto al no ser convocado a la premier del filme en la Ciudad de México, además ponía de manifiesto su desacuerdo en la grabación de determinadas escenas que no seguían al pie de la letra las indicaciones del guión cinematográfico que él había escrito. Ante la falta del presupuesto que otorga el gobierno mexicano, a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), González Iñárritu, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón, decidieron emigrar a los Estados Unidos y probar suerte en Hollywood.

<sup>31</sup> Dos novelas clave para explorar las tensiones entre la guerrilla y el Estado son *Guerra de Galio* (1991), de Héctor Aguilar Camín y *Guerra en el paraíso* (1991), de Carlos Montemayor. En tanto, los filmes de Gabriel Retes *Los años duros* (1973) y *El bulto* (1991), indagan con mucho desencanto en el tema de la guerrilla y la lucha social.

<sup>32</sup> H. C. Mancilla afirma que los movimientos guerrilleros de los años sesenta y setenta se concebían a sí mismos como una forma de contra-violencia, dirigida contra la fuerza represiva de un sistema aborrecible; una adecuada reacción a la violencia estructural, es decir, lo equivalente a una sociedad no emancipada (188). De manera que privilegiaban la violencia y renunciaban a la comunicación oral. Por su parte, el Estado ejercía la violencia política y paramilitar para someterlos. Todos aquellos que participaron en los movimientos guerrilleros fueron proscritos por la

ley, perseguidos y finalmente aniquilados por la posición contestataria que asumían ante el poder (Reyes Serrano 8-12). Los promotores de la igualdad y la justicia sobrevivientes, tuvieron la penosa tarea de seguir sembrando la violencia, y la querrela en contra del Estado y sus instituciones que ellos esgrimían de acuerdo al ideario socialista, mutó en un juego sordo y marginado, sin posibilidades de negociación.

<sup>33</sup> El mismo año en que la cinta se exhibía en la mayoría de las salas de la república mexicana, con un tema tan explícito como el de lucha guerrillera y la justicia social, el presidente Fox anunciaba en el mes de octubre un pacto social entre sociedad y gobierno para beneficiar a los pobres (Diego); y la revista *Cuestiones de América*, en su portal en Internet, circulaba en esas mismas fechas un reportaje que revelaba la existencia de por lo menos 17 grupos guerrilleros de origen rural (entre ellos: el FARP y el CJM-23 de mayo), los cuales le declaraban, en su propaganda armada, la guerra al neoliberalismo y a la globalización. Compartían a su vez el ideario y las demandas básicas del EZLN (trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz), excepto en el accionar subversivo porque se asumían como grupos de acción guerrillera, sin posibilidades de intercambiar argumentos ni llegar a negociaciones.

<sup>34</sup> Lucio Cabañas fue maestro normalista y por su formación marxista-leninista trató de fortalecer el sistema educativo rural sin éxito. Como el secuestro en contra de figuras importantes de la política y los negocios era una de las estrategias

de lucha de los movimientos de guerrilla de ese entonces, Cabañas secuestró a Rubén Figueroa el 30 de mayo de 1974, quien posteriormente fue liberado. En ese mismo año, Cabañas perdió la vida en un enfrentamiento contra el ejército el 2 de diciembre. Fue además fundador del Partido de los Pobres (PDLP). Por su parte, Genaro Vázquez combatió al régimen priísta del gobernador de Guerrero, Raúl Caballero Aburto, en 1966. Fundó la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria (ACNR) para denunciar la pobreza y las represalias en contra del pueblo ejecutadas por Caballero Aburto (Ortiz *Jueves* 35-40; Ortiz *Genaro* 65-78).

<sup>35</sup> Los ideólogos de la Liga Comunista 23 de septiembre tomaron ese nombre por la fecha en que el profesor Arturo Gamiz y el doctor Pablo Gómez lideraron un grupo armado que tomó por asalto el cuartel de Madera, Chihuahua, en 1965 (Lau 10-26).

<sup>36</sup> El impacto del filme en México tuvo reacciones encontradas, aunque prevaleció el argumento favorable que la convirtió en una suerte de fetiche, el cual marcó en la historia del cine mexicano un antes y un después de *Amores perros*. El mercadeo y recepción tanto de la crítica como del público la situaron en esa posición de referencia ineludible. En una encuesta realizada por Patricia Torres a la audiencia capitalina de Guadalajara, en la primera semana de estreno del filme, encontró que la aceptación del filme estuvo condicionada de acuerdo a la clase social del espectador. El público de clase media manifestó que reflejaba puntualmente la sociedad mexicana, mientras que el de clase baja, en razón de estar muy vinculado con la

carestía y la pobreza manifestó su disgusto (89-90). Leonardo García Tsao, uno de los críticos mexicanos más respetados en el medio periodístico y académico, sostiene que la cinta es una rareza y aunque su director proviene del medio publicitario, “no hay nada artificial ni gratuito en su relato”. Por su parte, Jorge Ayala Blanco, crítico de cine tendencioso y proclive al uso de neologismos al momento de (des)calificar las nuevas producciones, asume una posición intransigente ante el trabajo de González Iñárritu. Para Ayala Blanco, el filme es nefasto y lo categoriza dentro del neotremendismo chafa:

Es una película que no se muestra sino se abalanza, un atropellado representante del tercerinmundo neotremendista chafa, una infiltración rabiosabismal del emergente neocine mexicano apantallapendejos en la impresionante fatuidad de los megafestivales de cine, un éxito prefabricado por la estrategia mercadotécnica inventafoximoris, un tridramático culebrón exasperando con gusto a límite rancio. (485)

Sin embargo, los logros de *Amores perros* situaron al cine mexicano en una posición inmejorable a la vista del escrutinio extranjero.

#### Obras citadas

Abramson, Pierre-Luc. *Las utopías sociales de América Latina en el siglo XIX*. Trad.

Jorge Alberto Luis Padín Videla. México, D. F.: F.C.E., 1999.

Agger, Ben. *Cultural Studies as Critical Theory*. Hong Kong: Falmer, 1992.

Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*.

México, D. F.: Planeta, 1998.

Aínsa, Fernando. *Necesidad de la utopía*. Buenos Aires: Tupac /Nordan Comunidad,



1990.

Amin, Samir. *El capitalismo en la era de la globalización*. Trad. Rafael Grasa.

Barcelona: Paidós, 1999.

*Amores perros*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Guionista: Guillermo Arriaga. Altavista Films: 2000.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México, D. F.: F.C.E., 1993.

Anderson, Danny J. "Difficult Relations, Compromising Positions: Telling Involvement in Recent Mexican Narrative." *Chasqui* 24. 1 (1995): 16-28.

---. "La frontera norte y el discurso de la identidad en la narrativa mexicana del siglo XX." *Nuevas ideas; viejas creencias: la cultura mexicana hacia el siglo XXI*. Coordinadores: Margarita Alegría de la Colina, Carlos Gómez Carro et. al. México, D. F.: UAM-Azcapotzalco, 1995. 127-50.

Appadurai, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy."

*The Globalization Reader*. Editores: Frank J. Lechner y John Boli. Massachusetts: Blackwell, 2004. 100-108.

Aristóteles. *La poética*. Trad. Juan David García Bacca. México, D. F.: Editores Mexicanos Unidos, 1996.

Arnold, David F. *The Fishermen's Frontier. People and Salmon in Southeast Alaska*. Washington: U of Washington P, 2008.

Ayala Blanco, Jorge. *La fugacidad del cine mexicano*. México, D. F.: Océano, 2001.

*Babel*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Guionista: Guillermo Arriaga. Paramount Pictures: 2006.

Banet-Weiser, Sarah. *The Most Beautiful Girl in the World: Beauty Pageants and National Identity*. Berkeley : U of California P, 1999.

Barbachano Ponce, Miguel. *El diario de José Toledo*. México, D. F.: Premiá, 1964.

Barthes, Roland. "El análisis retórico." *Literatura y sociedad*. Trad. R. de la Iglesia. Barcelona: Martínez Roca, 1969. 34-39

---. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.

Baudrillard, Jean y Edgar Morin. *La violencia del mundo*. Trad. Carlos Roche Barcelona: Paidós, 2004.

---. *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Altaya, 1999.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg Buenos Aires: F.C.E., 2003.

---. *El amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Trad. Mirta Rosenberg. Madrid: F.C.E., 2003.

Bellatin, Mario. *Canon perpetuo*. Lima: J. Campodónico, 1993.

---. *Damas chinas*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1995.

---. *Efecto invernadero*. Lima: J. Campodónico, 1992..

---. *El jardín de la señora Murakami*. México, D. F.: Tusquets, 2000.

---. *Flores*. México, D. F.: Planeta, 2001.

---. *Jacobo el mutante*. México, D. F.: Alfaguara, 2002.

---. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. México: Tusquets, 2001.

---. *La jornada de la mona y el paciente*. Oaxaca: Almadía, 2006.

---. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.

---. *Mujeres de sal*. Lima: Editorial Lluvia, 1986.

---. *Obra reunida*. México, D. F.: Alfaguara, 2005.

---. *Perros héroes*. Buenos Aires: Interzona, 2003.

---. *Poeta ciego*. México, D. F.: Tusquets, 1998.

---. *Salón de belleza*. Lima: J. Campodónico, 1994.

---. *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. México, D. F.: Siglo XXI, 1988.

Besse, Susan K. "Defining a 'national type': Brazilian beauty contests in the 1920s."

*Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. 16.1 (2005): N. p.  
Web. 5 mayo 2008.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002

---. "Culture's In-Between." *Question of Cultural Identity*. Eds. Stuart

Hall y Paul Du Gay. Londres: SAGE, 1996. 1-17.

*Bienvenido, welcome*. Dir. Gabriel Retes. Guionistas: Lourdes Elizarrarás y Gabriela Retes. Cooperativa Conexión, S.C.L.: 1995.

Blanco, José Joaquín. *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon (y otras crónicas)*. México: Joan Boldó i Climent / Enjambre, 1988.

---. *Las púberes canéforas*. México, D.F. : Ediciones Océano, 1983.

Blessing, Gunther. "Lo real cruel: la estética de la violencia en tres películas hispanoamericanas de los años noventa." *Revista Estética* (2002): 32-37.

Blumenfeld, Warren J. "Las variantes del odio y del terror." Trad. Carlos Bonfil. *Letra S*. Suplemento semanal de *La Jornada*: N. p. Web. 5 de septiembre de 2008.

Cansino, César. *La transición mexicana: 1977-2000*. México, D. F.: Centros de Estudios de Política Comparada, 2000.

Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena, 1989.

---. *La guerra de Galio*. México, D.F. : Cal y Arena, 1991.

Carpentier, Alejo. *Viaje a la semilla y otros relatos*. Santiago de Chile: Nascimento, 1971.

Carrera, Mauricio y Betina Keizman. *El minotauro y la sirena: Entrevista-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México, D. F.: Lectorum, 2001.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins UP, 1996.

- Casar, José I. “Una nota sobre el crecimiento y desarrollo en México.” *Los desafíos del presente mexicano*. Coord. Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg. México, D. F.: Taurus, 2006. 79-92.
- Castilla del Pino, Carlos. *La incomunicación*. Barcelona: Península, 1970.
- Casado Aparicio, Elena y Antonio García García. “Violencia de género: dinámicas identitarias y de reconocimiento.” *Informe de la vinculaciones entre violencia de género e identidades sexuadas en parejas heterosexuales*. Madrid: Universidad Complutense, 2005. 5-36.
- Ceballos Maldonado, José . *Después de todo*. México, D. F.: Diógenes, 1969.
- Corona, Ignacio. “Heterodiscursos en la narrativa mexicana actual.” *Novela mexicana reciente: aproximaciones críticas*. Ed. Samuel Gordon. México, D. F.: UTEP/Eón, 2005. 103-22.
- Corral Jurado, Javier. “La nueva dimensión de los medios de comunicación en México.” *Los desafíos del presente mexicano*. Coord. Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg. México, D. F.: Taurus, 2006. 143-56.
- Chacrón, Isaac. *Escrito y sellado*. Caracas: Ex Libris, 1993.

Chaktoura, Julia. *SIDA: desafío del futuro*. Buenos Aires: Vinciguerra, 1990.

de Lima, Paolo. "Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos

marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo." *Ciberayllu* (2004):

N. p. Web. 10 agosto 2008.

de la Peña, Guillermo. "Corrupción e informalidad." *Vicios públicos, virtudes*

*privadas: la corrupción en México*. Ed. Claudio Lomnitz-Adler. México, D.

F.: CIESAS/Miguel Ángel Porrúa, 2000. 113-128.

de la Sierra, Carlos Antonio. "Entre la exquisez y la irreverencia: Un recuento de

tendencias y líneas de exploración de los narradores mexicanos

contemporáneos." *Ínsula* 685 (2004): 5-7.

de Santis, Juan Vicente. *La condenación o Jeremías no ha muerto de SIDA*. Caracas:

Watseka Publicaciones Alternativas, 1993.

Deleuze, Gilles. *La lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós,

2005.

Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-*

*Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*. Albany: State University

of New York P., 2003.

Diego, Martín. "Convoca a la sociedad a pactar la aceptación de la iniciativa." *La Jornada*. La Jornada, 30 de octubre de 2000. Web. 20 noviembre 2008.

Domenella, Ana Rosa. "Escritura, historia y género en veinte años de novela mexicana escrita por mujeres." *Novela mexicana reciente: aproximaciones críticas*. Ed. Samuel Gordon. México, D. F.: UTEP/Eón, 2005. 33-68.

Domínguez Michael, Christopher. *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1998.

---. "El miedo a los animales." *Vuelta* 19 (1995):44-45.

---. "El jardín del nuevo siglo." *Letras Libres* 26 (2001):78-79.

---. "Salón de belleza/Efecto invernadero." *Vuelta* 21 (1997): 41-42.

Eagleton, Terry. *Ilusiones del posmodernismo*. Trad. Marco Mayer. México, D. F.: Paidós, 1997.

*El bulto*. Dir. Gabriel Retes. Guionistas: Gabriel Retes, Gabriela Retes y Lourdes Elizarrarás. Cooperativa Conexión, S.C.L., 1991.

Klein, Naomi. *No logo*. Trad. Alejandro Jockl. Barcelona: Taurus, 2005.

Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Trad. Laura Mahler. Buenos Aires:



Nueva Visión, 2002.

Moro, Tomás. *La utopía de Tomás Moro*. Trad. Gerónimo de Medinilla. Madrid:

Imprenta de don Mateo Repullés, 1805.

Ferman, Claudia. *Política y posmodernidad*. Florida: Iberian Studies Institute/ North-

South Center/ U of Miami P., 1993.

Forster, E. M. *Aspectos de la novela*. Trad. Guillermo Lorenzo. Xalapa: Universidad

Veracruzana, 1961.

Foster, David William. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: U of

Texas P, 2002.

*Fotos del alma*. Dir. Diego Musiak. Guionista: Diego Musiak. Adagio Srl:

1995.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, D. F.:

Siglo XXI, 1976.

---. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires:

Tusquets, 2004.

---. *El nacimiento de la clínica*. Trad. Francisca Perujo. México, D. F.: Siglo XXI,

1996.

---. *La hermenéutica del sujeto*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Altamira, 1992.

---. "De otros espacios." Trad. Pablo Blibstein y Tadeo Lima. *Architecture,*

*Mouvement, Continuité* 5 (1984): 1-7.

Franco, Jorge. *Paraíso Travel*. Madrid: Seix Barral, 2003.

Fussell, Paul. Introducción. *The Road to Oxiana*. Robert Byron. New York: Oxford

UP, 2007. 7-14.

Galeano, Eduardo. *Las palabras andantes*. México, D. F.: Siglo XXI, 2000.

Galindo Cáceres, Jesús. "Sobre comunicología y comunotología. Primera guía de

apuntes sobre horizontes de lo posible." *Hacia la construcción de una ciencia de la comunicación en México. Ejercicio reflexivo: 1979-2004*. México, D.

F.: AMIC, 2004. 12-40.

Gallino, Luciano. *Diccionario de sociología*. México, D. F.: Siglo XXI, 1995.

García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*.

Argentina: Paidós, 2002.

---. *La globalización imaginada*. México, D. F.: Paidós, 1999.

---. "No sabemos cómo llamar a los otros." *Global/Local: democracia*

*memoria, identidades*. Eds. Hugo Achugar y Sonia D'Alessandro.

Montevideo: Trilce, 1999. 35-56.

García Selgas, Fernando. "Sujetos e identidades en la globalización." *Cuadernos de*

*Derecho Judicial* 108 (2002): 1-68.

García Tsao, Leonardo. "Elogios a *Amores perros*." *La Jornada*. La Jornada,

20 Nov. 2000. Web. 25 de agosto de 2008.

Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y*

*erotismo en las sociedades modernas*. Trad. Benito Herrero Amaro.

Madrid: Cátedra, 1992.

Girard, René. *El chivo expiatorio*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1986.

Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Trad. Jaime Ballesteros y

Gregorio Ortiz. Madrid: Ayuso, 1975.

González Rodríguez, Sergio. "La otra narrativa mexicana." *Ínsula* 685.686 (2004):

3-4.

Gordon, Samuel. "Introducción." *Novela mexicana reciente: aproximaciones*

*críticas*. México, D. F.: UTEP/Eón, 2005. 7-12.

Granados Chapa, Miguel Ángel. *Examen de la comunicación en México*. México, D.

F.: El Caballito, 1981.

Gregori, Eduardo. "Geografías urbanas: la representación de la ciudad de

México en *El sitio y Amores Perros*.” *Espéculo. Revista de estudios literarios* 33 (2006): N. p. Web. 5 de junio de 2008.

*Grizzly Man*. Dir. Werner Herzog. Guionista: Werner Herzog. Lions Gate Films, 2005.

Gutiérrez, Germán. *Globalización, caos y sujeto en América Latina. El impacto de las estrategias neoliberales y las alternativas*. San José: Departamento Euménico de Investigaciones, 2001.

Hall, Stuart. “Who Needs ‘Identity?’” *Question of Cultural Identity*. Eds. Stuart Hall y Paul Du Gay. Londres: SAGE, 1996. 1-17.

Hind, Emily. “Entrevista con Mario Bellatin.” *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 20.1 (2004): 197-98.

Hoyos Vásquez, Guillermo. *Filosofía y teorías políticas entre la crítica y la utopía*. Buenos Aires: CLACSO/Conselho Latino-americano de Ciencias Sociais, 2007. 13-45.

Huntington, Samuel P. “El desafío hispano.” Trad. Albino Santos. *Letras Libres* 64 (2004): 12-20.

Ildefonso, Miguel. "La posmodernidad en tres novelas." *Mundo Alterno* 1 (2004): N. p. Web. 2 de mayo de 2008.

*Into the Wild*. Dir. Sean Penn. Guionista: Sean Penn. Paramount Vantage, 2007.

Kantaris, Geoffrey. "Representations of Violence in Contemporary Latin American Urban Cinema." *Violent Visions* 1 (2002): N. p. Web. 3 de agosto de 2007.

Kristeva, Julia. *Historias de amor*. Trad. Araceli Ramos Martín. México, D. F.: Siglo XXI, 2000.

Kuhnheim, Jill S. "El mal del siglo veinte: poesía y SIDA." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 58 (2003):115-29.

LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Trad.Teresa Arijón. Buenos Aires: F.C.E., 2006.

---. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

Lau, Rubén. *Movimientos populares en Chihuahua*. Cd. Juárez: Universidad Autónoma de Juárez, 1991.

Lipovestky, Gilles. *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de*

- comunicación, empresa*. Trad. Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Lefevre, Henri. *Hegel, Marx, Nietzsche*. Trad. Mauro Armiño. México, D. F.: Siglo XXI, 1976.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michele Pendax. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Lomnitz-Adler, Claudio, editor. *Vicios públicos, virtudes privadas: la corrupción en México*. México, D. F.: CIESAS/Miguel Ángel Porrúa, 2000.
- LoBrutto, Vincent. *Becoming Film Literate. The Art and Craft of Motion Picture*. Londres: Praeger, 2005.
- Los años duros*. Dir. Gabriel Retes. Guionista: Gabriel Retes. FAMCA Producción: 1973.
- Los tres entierros de Melquiades Estrada*. Dir. Tommy Lee Jones. Guionista: Guillermo Arriaga. Warner Home, 2005.
- López Fernández, Alberto. *Los perros de Cook Inlet*. México, D. F.: Libros del Umbral, 1998.
- . *La otra orilla*. México, D. F.: Libros del Umbral, 2002.

López-Lozano, Miguel. *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in*

*Recent Mexican and Chicano Narrative*. Indiana: Purdue U P., 2008.

Ludmer, Josefina. "Territorios del presente en la isla urbana." *Pensamiento de los*

*confines*. Buenos Aires: FCE, 2004. 103-110.

Luhmann, Niklas. *Sistemas sociales*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana, 1996.

Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. Trad. Juan José Sebreli. Barcelona: Edhasa,

1971.

Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las*

*sociedades posmodernas*. Trad. Daniel Gutiérrez Martínez. México, D. F.:

Siglo XXI, 2004.

Mansilla, H. C. F. "Los iluminados y sus sombras. Crítica de la guerrilla

latinoamericana. 1960-1975." *Nueva sociedad* 105 (1990): 118-129.

Marta Sosa, Joaquín. *La ecología literaria del escritor como responsabilidad del*

*escritor*. Caracas: Equinoccio, 1989.

Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y*

*multiculturalidad*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Pittsburgh UP., 2001.

Martínez Andrade, Marina. "Novela y parodia en la obra de Enrique Serna."

Alejandra Herrera, Luz Elena Zamudio, Ramón Alvarado, ed. *Propuestas literarias de fin de siglo. Memorias: Tercer Congreso Internacional de Literatura*. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001. 245-252.

Massey, Douglas y Rafael Alarcón. *Los ausentes*. México, D. F.: Conaculta/ Alianza, 1991.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. *Las libertades enlazadas (Ensayo sobre literatura mexicana: de Octavio Paz a Juan Villoro)*. México, D. F.: Ediciones sin Nombre, 2000.

Mead, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Madrid: Paidós, 1973.

Méndez-Ramírez, Hugo. "Globalización y universalidad en la nueva novela mexicana." *Modernism and Modernities: Studies in Honor of Donald L. Shaw*. Ed. Susan Carvalho. Delaware: Juan de la Cuesta, 2006. 333-348.

Mendoza, Elmer. *Un asesino solitario*. México, D. F.: Tusquets, 1999.



---. *El amante de Janis Joplin*. México, D. F.: Tusquets, 2001.

---. *Efecto tequila*. México, D. F.: Tusquets, 2004.

Mayer, Hans. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*.

Trad. Monserrat Casals. Madrid: Taurus, 1977.

Meyer, Lorenzo e Isidro Morales. *Petróleo y nación: la política petrolera en México*

(1900-1987). México, D. F.: Petróleos Mexicanos, Secretaría de Energía,

Minas e Industria Paraestatal, Colegio de México y F.C. E., 1990.

---. *Fin de régimen y democracia incipiente: México hacia el siglo XXI*.

México, D. F.: Océano, 1998.

Mitchell, Deborah. "La globalización como espacio de expectativa."

*Globalización, fragmentación social y violencia*. Eds. Arturo Fernández y

Silvia Gaveglío. Buenos Aires: Homo Sapiens, 2000. 7-16.

Molano, Alfredo. *Espaldas mojadas. Historias de maquilas, coyotes y aduanas*.

Bogotá: El Áncora/Panamericana, 2005.

---. *Desterrados: Crónicas del desarraigo*. Bogotá: Ancora, 2001

Monsiváis, Carlos. "De algunas características de la literatura mexicana

contemporánea." Ed. Karl Kohut. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso*

*de la revolución*. Frankfurt: Vervuert, 1991. 23-36.

Montemayor, Carlos. *La guerrilla recurrente*. México, D. F.: Debate, 2007.

---. *Guerra en el paraíso*. México, D. F.: Diana, 1991.

Mosqueada, Raquel. "Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna." *Literatura Mexicana* 12 (2001): 115-139.

Naske, Claus-M. y Herman E. Slotnick. *Alaska. A History of the 49<sup>th</sup> State*.

Oklahoma: U of Oklahoma P., 1987.

Oppenheimer, Andrés. *En la frontera del caos: la crisis mexicana de los noventa, el efecto tequila y la esperanza del nuevo milenio*. Trad. Isabel Vericat. Buenos Aires: Javier Vergara, 1996.

Ortiz, Orlando. *Genaro Vázquez*. México, D. F.: Editorial Diógenes, 1973.

---. *Jueves de Corpus*. México, D. F.: Editorial Diógenes, 1971.

Palaversich, Diana. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin." *Chasqui* 32.1 (2003): 25-39.

Pardo, Edmeé. "Narradoras mexicanas nacidas en los sesenta: el imaginario de la enfermedad." *Ínsula* 685.686 (2004): 19-20.

---. *El primo Javier*. México, D. F.: Planeta, 1996.

Parra, Eduardo Antonio. *Nostalgia de la sombra*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 2002.

---. *Los límites de la noche*. México, D. F.: Era, 1996.

Paz, Octavio. *Posdata*. México, D. F.: Siglo XXI, 1970.

---. *El laberinto de la soledad*. México, D. F.: F.C.E., 1972.

*Perdóname mi vida*. Dir. Miguel Delgados. Guionistas: Janet Alcoriza y Alfredo Varela. Filmadora Chapultepec, 1965.

Perlongher, Néstor. *El Fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Puntosur, 1988.

Pequeño, Andrea. "Historia de misses, historia de naciones." *Iconos* 20 (2004): 114-117.

Pérez Gay, Rafael. "Enrique Serna." *Nexos* 318 (2004): 89.

Pérez Tamayo, Ruy. *Enfermedades viejas y enfermedades nuevas*. México, D. F.: Siglo XXI, 1998.

Peirce, Charles. *Obra lógico-semiótico*. Trad. Armando Sercovich. Madrid: Taurus, 1987.

Pinzón Rodríguez, Milciades. *Teorías de la migración*. Ciudad de Panamá: Azuero, 1980.

Pinter, Harold. *Traición*. Trad. Álvaro del Amo. Madrid: Losada, 2010.

Pliego, Ricardo. “Y ahora con ustedes...” *Lectura* 240 (1993): 8-9.

Podalsky, Laura. “Affecting Legacies: Historical Memory and Contemporary Structures of Feeling in Madagascar and Amores perros.” *Screen* 44.3 (2003): 227-294.

“Por lo Menos 17 Grupos Guerrilleros Operan en el Campo Mexicano.” *Cuestiones de América* 3 (2001): N. p. Web. 11 noviembre de 2008.

Pratt, Mary Louise Pratt. *Imperial Eyes. Travel Wrinting and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.

Prieto Castillo, Daniel. *Comunicación y percepción en las migraciones*. Barcelona: Serbal/Unesco: 1984.

Quirarte, Vicente. “Ser Alguien más... en Alaska.” *La Jornada Semanal* (1999): N. p. Web. 22 de mayo de 2008.

Ramos, Jorge. *La ola latina. Cómo los hispanos elegirán al próximo presidente de*

- los Estados Unidos*. New York: Harper Collins, 2004.
- Ramírez-Berg, Charles. *Cinema of Solitude*. Austin: University of Texas P., 1992.
- Ramírez Garrido, Jaime. “Señorita de segunda mano.” *Lectura* 239 (1993): 8-9.
- Resina, Joan Ramón. “La enfermedad como signo y como significación.” *Anthropos* 118-119 (1991): 82-98.
- Retes, Gabriel.
- Reyes Serrano, Ángel Custodio. *Trinchera: Lucio Cabañas, Genaro Vázquez y su guerrilla*. México, D. F.: Costa-Amic, 1985.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London/New York: Methuen, 1983.
- Riva Palacio, Raymundo. *La prensa de los jardines. Fortalezas y debilidades de los medios en México*. México, D. F.: Plaza & Janés, 2004.
- Romo, Lorena M. “¿Cuántos tienen SIDA en México y en el mundo?” *El portal educativo* (1996): N. p. Web. 5 de abril de 2007.
- Ronquillo, Víctor. *Migrantes de la pobreza*. México, D. F.: Norma, 2007.
- Rotker, Susana. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Imagen, 2000.

- Rulfo, Juan. “ Paso del Norte.” *Toda la obra*. Ed. Claude Fell. México, D. F.: Colección Archivo-UNESCO, 1992.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.
- Sánchez, Margarita M. “Ser inmune desde adentro: SIDA, escritura y resistencia en las Américas.” Diss. U of Rutgers, 2000.
- Sánchez-Prado, Ignacio M. “*Amores perros*: exotic violence and neoliberal fear.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 15.1 (2006): 39-57.
- Santamaría, Roxana y Gabriela Itzcovich. “Percepciones y prejuicios a los migrantes”. *Relaciones interculturales: experiencias y representación social de los migrantes*. Eds. Néstor Cohen y Carolina Mera. Buenos Aires: Antropofagia, 2005. 25-38.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente : notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Trad. Ana Díaz Soler. Madrid: Punto de lectura, 2005.

*September11(11'09"01)*. Dirs. Alejandro González Iñárritu y Ken Loach et. al.

Guionistas: Alejandro González Iñárritu y Ken Loach et. al. CIH Shorts, 2002.

Serna, Enrique. *Fruta verde*. México, D. F.: Planeta Editorial, 2006

---. *Ángeles del abismo*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 2004.

---. *El seductor de la patria*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1999.

---. *El orgasmófrago*. México, D. F.: Plaza y Janés, 2001.

---. *Las caricaturas me hacen llorar*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1996.

---. *Miedo a los animales*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1995.

---. *Señorita México*. México, D. F.: Plaza y Valdés, 1993.

---. *Amores de segunda mano*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1991.

---. *Uno soñaba que era rey*. México, D. F.: Plaza y Valdés, 1989.

Serna, Juan Antonio. "El discurso de la subcultura transgresora en el film mexicano

*Amores perros*." *Ciberletras* 7 (2002): N. p. Web. 4 de octubre 2008.

Servín, J. M. *Por amor al dólar*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 2006.

Schaefer, Claudia. *Bored to Distraction. Cinema of Excess in End-of-the-Century*

*Mexico and Spain*. New York: State University of New York, 2003.

---. *Danger Zones. Homosexuality, National Identity, and Mexican*

*Culture*. Tucson: U of Arizona P, 1996.

Schneider, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la*

*política*. México, D. F.: Editorial Patria, 1997.

Shaw, Deborah. "Playing Hollywood at Its Own Game? Bielenski's *Nueve*

*reinas*." *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the*

*Global Market*. Ed. Deborah Shaw. Maryland: Rowman & Littlefield,

2007. 67-86.

---. "Latin American Cinema Today: A Qualified Success Story."

*Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global*

*Market*. Ed. Deborah Shaw. Maryland.: Rowman & Littlefield, 2007.

1-10.

---. *Contemporary Cinema of Latin America : Ten Key Films*. New York:

Continuum, 2003

Siebers, Tobin. *Heteropia: Postmodern Utopia and Body Politic*. Michigan: U of

Michigan P, 1994.

Smith, Paul Julian. *Amores perros*. Londres: British Film Institute, 2003.

Sloterdijk, Peter. *Esferas III*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2004.



*Sólo con tu pareja*. Dir. Carlos Cuarón. Guionistas: Alfonso y Carlos Cuarón.

Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica: 1992.

Solomianski, Alejandro. "Significado estructural, historia y tercer mundo en

Amores perros." *A contra corriente* 3.3 (2006): 17-36.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*.

Trad. José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: F.C.E., 2004.

---. "Un círculo de deseo: los romances nacionales en América Latina." *Araucaria*:

*Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades* 16 (2006): 3-22.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. México, D. F.: Alfaguara, 2006.

---. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Trad. Mario

Muchnik. Buenos Aires: Taurus, 2003.

*Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras*. Nueva York: Sociedad

Bíblica de Nueva York, 1987.

Tabuenca, Socorro. "La frontera textual y geográfica en dos narradoras de la

frontera norte mexicana: Rosina Conde y Rosario Sanmiguel." Diss. State

University of New York at Stony Brook, 1997.

- The Hire: Powder Keg*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Guionista: Alejandro González Iñárritu. Anonymous Content: 2001.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. Trad. Martí Mur Ubasart. México, D. F.: Siglo XXI, 2000.
- Toscana, David. *Santa María del Circo*. México. D. F.: Plaza & Janés, 1998
- Torres, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. México, D. F.: Leega/UAM, 1991.
- . "Tres lustros de novela mexicana." *Novela mexicana reciente: aproximaciones críticas*. Ed. Samuel Gordon. México, D. F.: UTEP/Eón. 2005.
- . "La verdad de las solapas". *Siempre* 46 (1999): 69-70.
- Torres San Martín, Patricia. "Los perros amores de los tapatíos." *Comunicación y sociedad* 1.23 (2000): 179-102.
- Toscana, David. *Santa María del Circo*. México, D. F.: Plaza & Janés, 1998.
- Trejo Fuentes, Ignacio. "La decadencia de una dama." *La cultura en México* 2108 (1993): 62.
- Turner, Bryan S. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. Trad. Eric Herrán Salvatti. México: F.C.E., 1989.

Uña Juárez, Octavio. "La comunidad en Kart Jaspers." Diss. Universidad

Complutense de Madrid, 1981.

Valdespino Gómez, José Luis y A. Carreto. "Epidemiología del SIDA en

México en 1991, logros y nuevos retos." *Building Chicano/a Latino/a*

*Communities* 6 (1995): N. p. Web. 10 de septiembre 2007.

Vattimo, Gianni, et. al. *Entorno a la posmodernidad*. España: Anthropos, 1994.

*21 gramos*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Guionista: Guillermo Arriaga.

Production Company: 2003.

Vieira, Estela J. "Writing the Present, Rewriting the Plague, José Saramago's Ensaio

sobre a Cegueira and Mario Bellatin's Salón de belleza." *CiberLetras* 7

(2002): N. p. Web. 22 de noviembre 2008.

Villafuerte, Nadia. *Barcos en Houston*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la

Cultura y las Artes de Chiapas, 2005.

Villoro, Juan. "La conquista de la nube." *Letras Libres* 42 (2002): 66.

Vizer Eduardo A. *La trama (in)visible de la vida social. Comunicación, sentido y*

*realidad*. Buenos Aires: 2003.

Wallerstein, Immanuel. "La cultura como campo de batalla ideológico del sistema-

mundo moderno.” *Pensar (en) los intersticios*. Ed. Santiago Castro-Gómez et al. Bogotá: Pensar / Pontificia Universidad Javeriana, 1999. 163-187.

Wieviorka, Michel. “La violencia: destrucción y constitución del sujeto.”

Trad. Beatriz Borjas. *Espacio abierto* 10.3 (2001):337-347.

Zamora, Lois Parkinson. *Writing the Apocalypse : Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. New York : Cambridge UP, 1989.

Zapata, Luis. *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García: el vampiro de la colonia Roma*. México, D. F. : Editorial Grijalbo, 1979.

Zolezzi, Aurora del Río y Ana Luisa Liguori. “La epidemia de VIH/SIDA y la mujer en México.” *Salud pública de México* 6. 37 (1995): 581-91.

